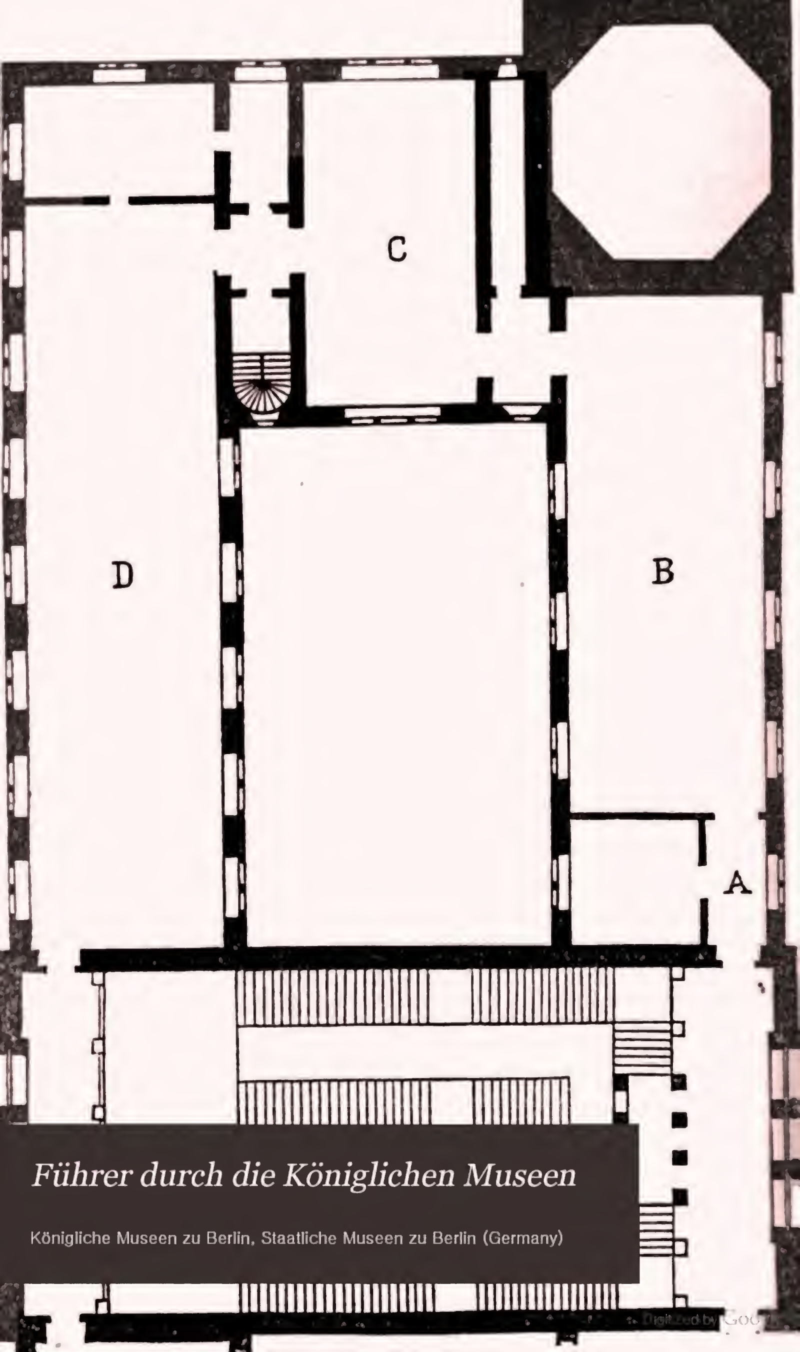


Führer durch die Königlichen Museen

Königliche Museen zu Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (Germany)

KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

FÜHRER

DURCH DIE

KÖNIGLICHEN MUSEEN

FÜNFTE AUFLAGE

PREIS 50 PFENNIG

BERLIN

W. SPEMANN

1885

Die K. Museen sind unentgeltlich geöffnet
Sonntags 12—3 Uhr,
Wochentags mit Ausnahme des Montags
im Sommer 10—4 Uhr,
im Winter 10—3 Uhr.

Geschlossen sind die Museen am Neujahrstag, am Charfreitag, am Himmelfahrtstag, am Bufstag und an den ersten Feiertagen der hohen Feste; an deren zweiten Feiertagen sind sie geöffnet.

Stöcke und Schirme sind an den Eingängen abzugeben, wofür eine Gebühr nicht verlangt werden darf.

Wer die Sammlungen zu eingehendem Studium benutzen will und besonderer Begünstigungen bedarf, hat sich bei dem Director der betreffenden Abtheilung zu melden.

Die K. Museen umfassen:

1. die Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse. Für die Antike: Director Conze; für die moderne Plastik: Director Bode;
2. das Münzkabinet: Director von Sallet;
3. die Gemäldegalerie: Director Meyer;
4. die ägyptische Sammlung: Director Erman;
5. das Antiquarium: Director Curtius;
6. das Kupferstichkabinet: Director Lippmann;

ferner:

die Bibliothek: Bibliothekar Fränkel;
die Gipsformerei unter Verwaltung des General-Secretairs Dielitz.

Die ethnologische Sammlung mit den heimischen und nordischen Alterthümern ist in der Ueberführung nach dem neuen Museum für Völkerkunde, Königgrätzer Strasse 120, begriffen.

Für das ebendort gelegene Kunstgewerbemuseum ist ein eigener Führer erschienen.

Das Büreau der K. Museen befindet sich im Souterrain des Alten Museums, Eingang von der Friedrichsbrücke her (*f* auf umstehendem Plan).

Der vorliegende Führer durch die K. Museen ist bestimmt, eine Uebersicht über den Bestand der in denselben vereinigten Sammlungen zu gewähren und dem Besucher, welcher zu selbständigen Studien nicht vorbereitet ist oder nicht die Mufse besitzt, die unentbehrlichsten Erläuterungen und einen Hinweis auf das Beachtenswertheste zu bieten.

Die Anordnung schliefst sich an die räumliche Abfolge der einzelnen Sammlungen an. Im Alten Museum betritt der Besucher zunächst das Erdgeschofs, welches die Originalwerke der Skulptur umfafst; von da gelangt er zu dem Souterrain, wo das Münzkabinet aufgestellt ist und zum Obergeschofs, in dem sich die Gemäldegalerie befindet. Aus dieser führt der Uebergangsbau nach dem ersten Stockwerk des Neuen Museums.

Der Haupteingang des Neuen Museums in der Mitte seiner Ostfront führt in ein Vestibül, aus welchem man rechts nach der ägyptischen, links nach den bisher von der nordisch-ethnographischen Sammlung eingenommenen Räumen gelangt. Im Treppenhaus steigt man sodann zum ersten Geschofs, welches die Sammlung der Gipsabgüsse, und zum zweiten Geschofs hinauf, in welchem Antiquarium und Kupferstichkabinet aufgestellt sind.

Die einzelnen Abschnitte dieses Führers sind von den Leitern der betreffenden Sammlungen nach gemeinsamem Plane bearbeitet.

Die für einzelne Sammlungen vorhandenen, an den betreffenden Stellen verzeichneten ausführlicheren Kataloge, Erläuterungsschriften und Publikationen sind zu den angegebenen Preisen bei den Galerie-Dienern zu haben.

Die fünfte Auflage ist, wie die vorangegangenen, entsprechend den inzwischen eingetretenen Veränderungen berichtigt und ergänzt.

Berlin, im April 1885.

DIE GENERALVERWALTUNG DER K. MUSEEN

Schöne

INHALT.

Seite

Die K. Museen zu Berlin sind in unserem Jahrhundert in dem hochherzigen Bestreben, den bis dahin mannigfach verstreuten Kunstbesitz des Hohenzollernschen Herrscherhauses der allgemeinen Betrachtung und Benutzung zugänglich zu machen, als eine einheitliche Anstalt gegründet. Zu diesem Zwecke wurde durch Kabinetsordre König Friedrich Wilhelm's III. vom 24. April 1823 die Aufführung eines eigenen Gebäudes durch Schinkel auf einem bis dahin zum Theil von einem Arme der Spree eingenommenen Platze am sog. Lustgarten befohlen. Am 3. August 1830 wurde der Bau dem Publicum eröffnet. Der König gab der neuen Anstalt eine regelmäfsige Dotation aus der Staatskasse, und auf Grund der Vorschläge W. von Humboldt's und des Ministers von Altenstein eine Verfassung, welche die Ziele und Wege ihrer Entwicklung bestimmt hat.)*

Diese Entwicklung führte im Laufe der Jahre die Nothwendigkeit der Erweiterung der Räumlichkeiten durch den Bau eines zweiten Museums herbei, dessen Ausführung König Friedrich Wilhelm IV. dem Architekten Stüler übertrug. So entstand in den Jahren 1843—55, übrigens nur als ein Theil einer weit grofsartiger geplanten Erweiterung, ein zweites, das sog. Neue neben dem Schinkelschen, dem nun sog. Alten Museum. Obwohl beide ihrer architektonischen Gestaltung nach durchaus

---

**) Vergl. Zur Geschichte der K. Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880.*

selbständig gedacht sind, wurden sie durch einen Strafsenüberbau zu einem grofsen Ganzen verbunden.

Die Grundrifsanordnung beider Gebäude ist aus dem Holzschnitte auf der Innenseite des Umschlages zu ersehen.

Das Alte Museum *bildet ein Rechteck, über das sich ein Mittelbau erhebt, dessen Ecken die Dioskuren (von Tieck) und zwei Horen, welche einen Pegasus tränken (von Schievelbein und Hagen) zieren. Die südliche Langseite des Rechtecks öffnet sich gegen den Lustgarten mit einer Halle von 18 ionischen Säulen; zu dieser führt eine Freitreppe empor, deren Wangen die Bronzegruppen einer Amazone (von Kiss) und eines Löwenkämpfers (von A. Wolff) tragen. Unten vor der Freitreppe hat eine kolossale, aus einem Granitblocke vom Rauenschen Berge bei Fürstenwalde gearbeitete Schale ihren Platz gefunden. Auf dem Gebälk der Säulenfassade nennt die lateinische Inschrift Stifter und Zweck der Anstalt:*

Fridericus Guilelmus III. studio antiquitatis omnigenae et liberalium artium museum constituit MDCCCXXVII. (Friedrich Wilhelm III. hat das Museum gegründet für das Studium des gesammten Alterthums und der freien Künste 1827.)

Die Wandflächen der Vorhalle (a) nehmen Gemälde ein, welche nach Schinkels Entwürfen unter Cornelius' Leitung al fresco ausgeführt sind.) Zur Linken des Haupteinganges, ist die Entwickelung der göttlichen Mächte aus der Nacht der Urzeit zum Tageslichte hellenischer Kultur dargestellt, beginnend auf der Schmalseite mit der Gestalt des greisen Gottes Uranos, welcher den Reigen der Gestirne führt. Auf der Langwand zieht sich ein schwebender Götterzug aus der Nacht durch das Dämmerlicht bis in das lichte Blau des Mittags hin. Kronos und die Titanen entweichen, Zeus steigt als der neue Herrscher*

---

*) Die Fresco-Gemälde in der Vorhalle des K. Museums. Preis 10 Pf.

der Welt hervor; ihm voran die lichtspendenden Dioskuren, während Prometheus das Feuer für die Erdbewohner raubt. Die Nacht breitet ihren Schleier über Schlafende. Dann beginnt das Erwachen zum Tage, die finsteren Mächte werden überwunden, Morgenthau, Samen und Blüthen ausgestreut; Eros und Venus erscheinen, endlich Allen voran Phoebus-Apollon auf seinem Sonnenwagen, über ihm schwebend die Grazien. Dieser Komposition entspricht zur Rechten des Haupteingangs eine Bilderreihe des Menschenlebens, beginnend in heiterer Morgenfrühe an glücklichen Gestaden und hinüberleitend zum ernsten Schlusse im Nachtgrauen. Dicht- und Bildkunst, Kampf und Arbeit, künstlerisches Schaffen und sinnendes Forschen begleiten die Phasen der Entwickelung des Menschengeschlechts, die als Frühlingsmorgen, Sommertag, Herbstabend und Winternacht charakterisirt sind, bis am Ende (auf der r. Schmalseite der Halle) Wehklagende um einen Grabhügel versammelt erscheinen: über den Wolken steigt rosig ein neuer Tag herauf.

Eine Reihe kleinerer Bilder, unterhalb dieser durch ihren Tiefsinn den Betrachter beschäftigenden Kompositionen Schinkels, stellen Thaten des Herakles und Theseus dar.

In der Halle ist mit der Aufstellung von Statuen von Männern begonnen, die im Kunstschaffen und in der Kunstforschung sich ausgezeichnet haben. Am äufsersten Ende links Gottfried Schadow (von Hagen), zu äufserst rechts Johann Jakob Winckelmann aus Stendal, der der gelehrten Erforschung der antiken Kunst die Wege wies (von L. Wichmann); links neben dem Eingange der Erbauer des Museums, Karl Friedrich Schinkel, geb. zu Neuruppin 1781, gest. zu Berlin 1841 (von Tieck); weiter links der Archäolog Carl Otfried Müller (von Tondeur); rechts vom Eingange Christian Rauch (von Drake); weiter rechts Peter von Cornelius (von Calandrelli).

Neben der Hauptthür haben zwei antike Badewannen aus Granit, die angeblich aus den Bädern des Diocletian in Rom stammen, ihren Platz erhalten. Die in Bronzeguss nach Stülers Entwurfe ausgeführte grofse Hauptthür (b) inmitten der Säulenhalle führt geradaus zum Eingange des grofsen Empfangsraumes der Museen, der Rotunde (c) mit ihren antiken Bildwerken und durch diese zu der im Erdgeschoss aufgestellten Sammlung der Original-Skulpturen. Unmittelbar vor diesem Eingange geht rechts und links je eine Treppe (d) zu einem oberen Vorraume, von dem aus man einen sehenswerthen Ausblick durch die Säulenhalle in den Lustgarten hat. An den Wänden sind hier nach Schinkels Ideen Gemälde ausgeführt, welche Kämpfe des Menschen gegen barbarische Feinde (links) und gegen die Wuth der Elemente (rechts) zum Gegenstand haben. Die Mittelthür führt hier abermals in die Rotunde und zwar auf deren obere Umgangsgalerie (an der Wand nach Rafaels Cartons gewebte alte Teppiche), von der man weiter in die Säle der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke eintritt.

Zu den Souterrainräumen des Schinkelschen Museums gelangt man durch eine Thür auf der Rückseite unter dem Uebergangsbau (e, in der Regel nicht geöffnet), oder auf der Wendeltreppe, zu welcher die kleine Thür (k) im Hauptsaale der Skulpturensammlung mit der Inschrift „Münzkabinet" führt. Von dem unteren kleinen Flur gelangt man rechts zu dem Münzkabinet, links zu der Museumsbibliothek. Durch eine Thür (f) auf der Ostseite des Museums, nächst der Nordostecke, kommt man zu den Bureaus; durch die Thür (g) auf der westlichen dem Zeughaus zugekehrten Seite des Gebäudes ist der Zugang zum Kastellan und zu der kleinen Gipsformerei der Museen.

Das Neue Museum *hat seinen selbständigen Haupteingang (i) auf der gegen die Nationalgalerie gewandten Ostseite unter der Colonnade, längs deren Wänden mit der Aufstellung von Büsten von Künstlern und Kunstforschern (A. Hirt, Kiss, Franz Kugler, Schnaase, Waagen) der Anfang gemacht ist. Ein zweiter Zugang zum Neuen Museum führt vom Alten aus durch den die Strasse überbrückenden Verbindungsbau, zu welchem man auf einer kurzen Treppe sowohl von der Skulpturensammlung im Erdgeschosse, als von der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke aus gelangt. Er leitet zu der Sammlung der Abgüsse hinüber, welche das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums einnimmt.*

Inmitten des ganzen Gebäudes liegt das T r e p p e n h a u s, in welchem man von dem Eingangsvestibül aus rechts in die Aegyptische, links in die bisherigen Räume der Nordisch-Ethnographischen Abtheilung gelangt, die in der Ueberführung in das neue Museum für Völkerkunde begriffen und deshalb gegenwärtig unzugänglich ist.

Aufwärts führt die Treppe zunächst zu dem ersten, von der Gipssammlung eingenommenen Geschoss, dann in zwei Armen zu dem zweiten Stock und dort links zu dem Kupferstich-Kabinet, rechts zu dem Antiquarium, der Sammlung der kleineren antiken Kunstwerke.

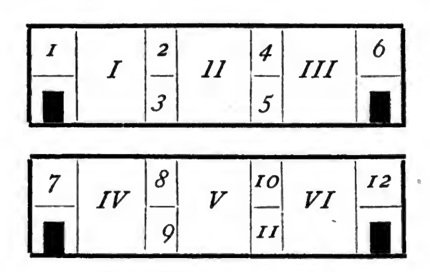
Den Hauptanziehungspunkt für die Mehrzahl der Besucher des Treppenhauses bilden die grofsen Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs, ausgeführt in den Jahren 1847 bis 1866 unter Beihülfe der Maler Detmers, Echter und Muhr.

Die Aufgabe des Künstlers war, dasjenige künstlerisch zusammenzufassen, was in einer unendlichen Fülle von Einzelheiten den Inhalt der Museen bildet, und so in einer Darstellung der Hauptphasen der Kulturgeschichte der Menschheit ge-

wissermaſsen den idealen Zweck, dem die Museen dienen wollen, anschaulich auszusprechen.

Die Folge beginnt auf der linken Seite der Südwand am Eingang des Antiquariums, führt die Wand entlang und setzt sich am linken Ende der Nordwand fort bis zu deren rechtem Ende, wo die Thür des Kupferstich-Kabinets liegt. Auf den Fensterwänden sind schwebende Gestalten, an ihren Abzeichen als die Personifikationen der Architektur, Skulptur, Malerei und graphischen Kunst kenntlich, angebracht.

Die Bilder der beiden Hauptwände fordern eine etwas genauere Beschreibung, die indess dem Betrachtenden nicht das



Verständniſs jeder Einzelheit und jedes Zusammenhanges vorwegnehmen soll.

Am Anfange (1) erscheint die Personification der Sage; als Verkünderin der ältesten Erinnerungen der Menschheit breitet sie wie erzählend die Arme aus; sie sitzt über einem Hünengrabe; Reste der Vorzeit liegen ihr zu Füssen. — Ihr entspricht am andern Ende der Wand die Geschichte (6), die Thaten der Menschen in ihr Buch einschreibend.

Das erste groſse Bild (I) stellt die Zerstörung des babylonischen Thurmes und die Zerstreuung der Menschengeschlechter über die Erde dar. Trotzend in ohnmächtiger Wuth thront der Bauherr, um den seine Götzenbilder fallen

und auf dessen vermessenes Werk strafende Engelgestalten herabschweben, während nach dem Vordergrunde des Bildes zu, in drei Gruppen geordnet, die Kinder Sem's, Ham's und Japhet's ihren weltgeschichtlichen Zug antreten. In der mittleren Gruppe der Hamiten sind alle Züge der Niedrigkeit in Religion und Sitte zu lesen; links schaaren sich die Semiten als eine blühende Familie um den Patriarchen, den Vater und Priester, auf einem mit weifsen Ackerstieren bespannten Wagen; rechts die Japhetiten, jugendlich, ritterlich, unternehmend, von einem Jünglinge zu Rofs geführt. Neben ihnen erliegt der Baumeister des Thurms den Steinwürfen wüthender Arbeiter.

Es folgen die Zwischenbilder:

oben Isis (2), die Göttin Aegyptens, ihr Kind Horus im Arme, von dem hundsköpfigen Anubis begleitet;

darunter Moses (3) auf die Gesetzestafeln gestützt, über den Trümmern des goldenen Kalbes.

Das nächste Hauptbild (II) wird gemeinhin als die „Blüthe Griechenlands" bezeichnet. Die Dichter, die Staatsmänner, die Künstler, Krieger und Landleute hören dem Sange Homer's zu, der auf dem Nachen der Sibylle dem griechischen Gestade naht; nur der orphische Sänger ist in sinnende Erinnerung geheimer älterer Kunde versunken. Thetis steigt aus den Fluthen, um dem Gesang von den Thaten ihres Sohnes Achill zu lauschen. Der Opferaltar raucht; über ihm die olympischen Götter, während Apollo mit den Musen und Grazien auf Iris' bunter Brücke vorüberzieht.

Es folgen wiederum zwei Zwischenbilder, oben:

Venus Urania (4) in enthüllter Schönheit, Eroten ihr zur Seite; darunter:

Solon (5), seine Gesetze niederschreibend.

Das Ende der alttestamentlichen Welt tritt in dem folgenden Hauptbilde (III), der Zerstörung Jerusalem's, vor

Augen. Oben in den Wolken erscheinen strafend die Gestalten der Propheten des alten Bundes über dem brennenden Tempel, während, ein neuer Herr der Welt, Titus als römischer Imperator in die zerstörte Stadt eindringt. Unter Fliehenden, Verzweifelnden, Gemordeten noch aufrechtstehend, giebt der Hohepriester sich selbst den Tod. Links geifseln Dämonen den „ewigen Juden" in die Welt hinaus; rechts zieht friedlich aus der zerstörten Stadt eine Christengemeinde ihres Weges.

Die Wand schliefst, wie erwähnt (zu I), mit der personificirten Gestalt der Geschichte (6),

der gegenüber auf der Nordwand die Wissenschaft (7) erscheint mit Buch und Globus; vor ihr schwebt ein lichtbringender Genius. Sodann beginnt die Reihe der Bilder der christlichen Welt mit dem vierten Hauptbilde (IV), der Hunnenschlacht, der ältesten unter diesen Kompositionen Kaulbach's, bei deren Entstehung noch nicht die Absicht der Einreihung in diesen Cyclus bestimmend war. Von der gewaltigen für die Kultur Europa's entscheidenden Schlacht, in welcher 451 n. Chr. die Hunnenhorden Attila's dem mit dem Westgothenkönig Theodorich verbundenen römischen Feldherrn Aëtius erlagen, erzählt die Sage, welche diese Schlacht statt auf die catalaunischen Felder vielmehr vor die Thore Rom's verlegt, dafs die Wuth der Streitenden nicht mit dem Tode und nicht mit der Nacht erloschen sei, sondern dafs die Erschlagenen von Neuem sich erhoben hätten zum Geisterkampfe in den Lüften. Dieser Sage folgend zeigt der Künstler im Hintergrunde Rom, davor das leichenbesäete Feld, die erwachenden, aufsteigenden, sich schaarenden und gegen einander ziehenden Streiter, klagende Weiber unter ihnen, beiden Geisterheeren voran, von den Hunnen auf den Schild gehoben, Attila („die Gottesgeifsel"), eine Geifsel schwingend, und die Gestalt

Theodorich's mit seinen beiden Söhnen, hinter welchen das Kreuzeszeichen erhoben wird.

Von den folgenden Zwischenbildern stellt das obere, entsprechend der Isis und Venus der Gegenwand, Italia (8) dar, als die Vertreterin der päpstlichen Gewalt mit Schlüssel und Schwert, von Genien begleitet, welche die Tiara und Ruthenbündel tragen; darunter thront als Repräsentant der Kaisermacht Karl der Grosse (9). Daran schliefst sich das grosse völkerbewegende Ereignifs des Mittelalters in

dem fünften Hauptbilde (V), die Kreuzzüge. Das Heer Gottfried's von Bouillon langt eben auf der letzten Höhe an, von wo Jerusalem sichtbar wird; über den irdischen Streitern erscheint in Mitten von Heiligen der Heiland mit Maria, dem Gottfried seine Krone darbringt.

Die nächsten Zwischenbilder führen in die Neuzeit. Oben Germania mit Schwert und Buch (10), unten der grosse Preufsenkönig Friedrich (11).

Der Gegenstand des sechsten Hauptbildes (VI) ist die Reformation und die ihr voraufgehenden und an sie anschliefsenden geistigen Bewegungen. Als Lokal ist eine Kirche gedacht: in der Mitte, am Altar stehend, erhebt Luther die Bibel, zu Seiten wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt vertheilt; rings umher füllen die Vertreter der die Neuzeit einleitenden Verjüngung von Wissenschaft und Kunst die Hallen des Doms, aus dessen Hintergrunde von den Emporen des Chors Kirchengesang ertönt.

Die letzte allegorische Gestalt, die Poesie (12), reiht sich als vierte denen der Sage (1), der Geschichte (6) und der Wissenschaft (7) an.

Eine Fülle von kleineren Darstellungen ist über die, die Hauptbilder trennenden Zwischenpilaster und Friese vertheilt

und zieht sich in dem langen oberen Friese um alle vier Wände; dieser letztere stellt die Entwicklung des Menschengeschlechts humoristisch in Kindergestalten dar.

Die im Treppenhause aufgestellten Gipsabgüsse, unter denen die Kolossalbilder der Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom hervorragen, bilden einen Theil der Sammlung, welche die anstofsenden Räume des ersten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt.

I.

SAMMLUNG

DER

ORIGINALSKULPTUREN

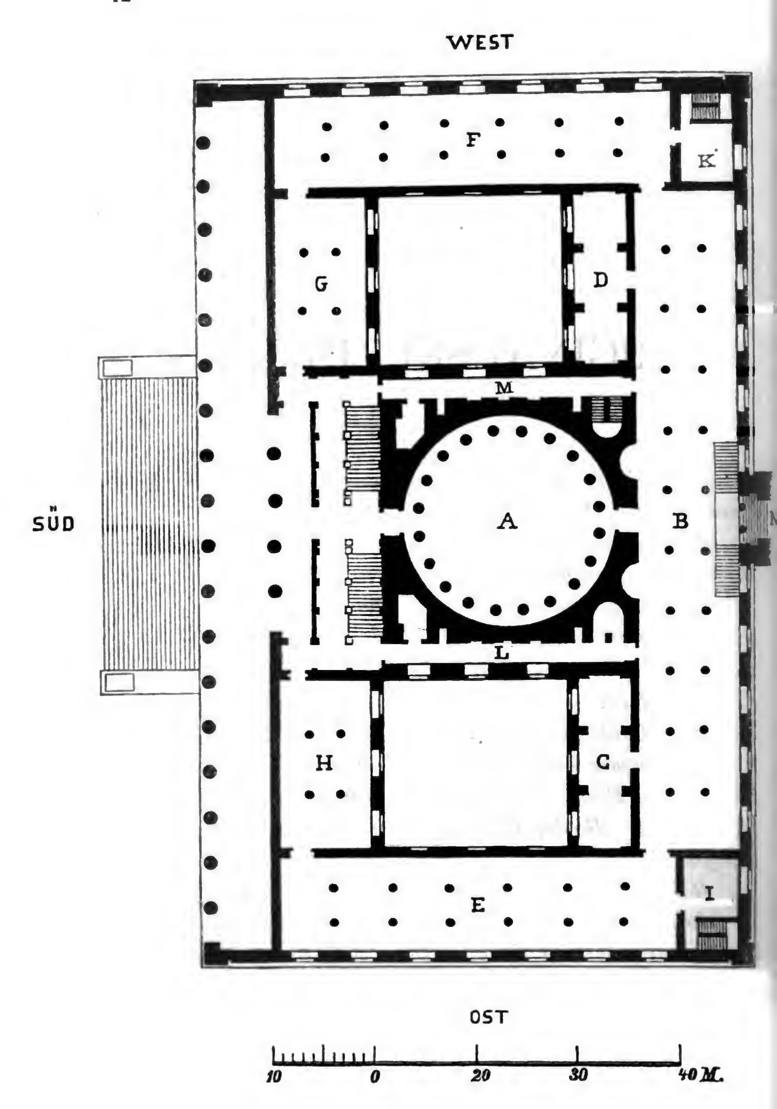
Verzeichnifs der antiken Skulpturen. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 1 Mark.

Beschreibung der pergamenischen Bildwerke. 6. Auflage. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 10 Pfennig.

Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Vorläufiger Bericht von Conze, Humann Bohn, Stiller, Lolling, Raschdorff. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1880. Preis 12 Mark. — Desgleichen von Conze, Humann, Bohn. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1882. Preis 8 Mark.

Alterthümer von Pergamon. Band II. Das Heiligthum der Athena Polias von R. Bohn. Mit einem Beitrage von H. Droysen. Berlin, W. Spemann 1885. Ist im Erscheinen begriffen.

Italienische Portraitskulpturen des XV Jahrhunderts in den K. Museen zu Berlin. Herausgegeben von Wilhelm Bode. Festschrift zur silbernen Hochzeit Ihrer KK. und KK. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1883. Preis 50 Mark.


WEST
F
K
G
D
M
A
B
SÜD
L
H
C
I
E
OST
10
0
20
30
40 M.

Die Sammlung der Skulpturen im Erdgeschosse des Alten Museums umfasst Arbeiten, welche ihrer Entstehungszeit nach von der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts reichen. Aufser einem kleinen Bestande von wenig erheblichen Werken, welche schon der alten kurfürstlich-königlichen Kunstkammer angehörten, ist die Sammlung gebildet durch Ankäufe, welche zuerst in gröfserem Mafsstabe unter Friedrich dem Grofsen begonnen und unter den folgenden Königen fortgesetzt wurden, vorwiegend, direkt oder indirekt, wie es in jener Zeit kaum anders sein konnte, aus dem italienischen Kunsthandel.

Das so allmälig Gewonnene war vor der Gründung des Museums in den königlichen Schlössern und Gärten vertheilt. Dabei blieb die originalgriechische Kunst nur in wenigen und meist kleineren Stücken vertreten, bis die Sammlung in den letzten Jahren durch den Erwerb der pergamenischen Skulpturen wenigstens für das Studium der Kunst der Diadochenzeit ersten Ranges geworden ist, und seitdem noch kürzlich durch den Ankauf der Saburoffschen Sammlung auch ansehnliche Arbeiten der attischen Werkstätten, namentlich des 4. Jahrhunderts v. Chr. in gröfserer Zahl erhalten hat. Auch die beträchtliche Vermehrung der Skulpturen christlicher Epoche gehört vornehmlich der neuesten Zeit an. Schenkungen verdanken wir u. a. den Herren M. R. de Berlanga, Bode, Casuccini, Curtius, Fels, Gerhard, Göttling, O. Hainauer, Hübner, Humann, Itzinger, v. Knobelsdorf, Millingen, Mommsen, Mussini, Rauch, L. Rofs, v. Sack, Schaubert, Spiegelthal, v. Steinbüchel, Streichenberg, Thiem, Fürsten Torlonia, Grafen Tyskiewicz, v. Velsen, Wesselhoeft.

Die Sammlung hat gegenwärtig ihren durchaus nicht mehr ausreichenden Platz im Erdgeschosse des Alten Museums. Durch die Rotunde (A) gelangt man in den nördlich gelegenen sogenannten Heroensaal (B). An diesen Saal stofsen zwei Kabinete, das Etruskische (C) und das Griechische (D). Am Ende des Heroensaals nach rechts hin gelangt man in den Ostsaal (E), der nach seinen schon lange da befindlichen Assyrischen Skulpturen Assyrischer und neuerdings nach denen von Pergamon auch Pergamenischer Saal genannt wird. Der anstofsende Saal H ist Werkstatt für die Herstellung der pergamenischen Funde und wird, wie die Magazine L und M, Fachmännern auf Verlangen geöffnet.

Am entgegengesetzten Ende des Heroensaales nach links hin gelangt man in den Westsaal oder römischen Saal (F), in dessen vorderer Hälfte Bildwerke der römischen Kaiserzeit aufgestellt sind, während die hintere Hälfte, nebst dem wenig gut beleuchteten Raum G den Skulpturen der christlichen Epoche, bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts herab gerechnet, zur Aufstellung dient. Am Römischen Saal (hinter der Cäsarstatue) liegt das Direktorialzimmer für die Abteilung der antiken Skulpturen und Abgüsse (K) (Sprechstunde 1 bis 2 Uhr Nachm.), sowie am östlichen, pergamenisch-assyrischen Saale das Zimmer des Direktorial-Assistenten dieser Abteilung (J). Direktor und Assistent der Abteilung moderner Skulpturen haben ihre Zimmer in der Gemäldegalerie.

Zahlreiche Fundstücke aus den pergamenischen Ausgrabungen, teils Skulpturwerke geringerer Bedeutung, zum gröfseren Teile aber Architekturstücke und Inschriften, haben einstweilen in der Säulenhalle hinter der Nationalgalerie untergebracht werden müssen. Fachmännern werden sie auf besonderen Wunsch gezeigt.

Das Material der meisten Stücke der Sammlung ist Marmor, wenngleich Marmor im Altertume bei Weitem

nicht so sehr das vorherrschende Material der Skulptur war, wie es hiernach erscheinen könnte.

Zunächst ist der Bronzeguss, von dessen Werken uns der praktischen Verwendbarkeit des Materials wegen nur alzuwenig übrig geblieben ist, in gewissem Sinne sogar die vornehmste Technik griechischer Kunstübung gewesen. Unsere Sammlung besitzt schon seit langer Zeit von gröfseren Bronzewerken ein Hauptstück in dem auch technisch ausgezeichneten, wenngleich von Ueberarbeitung nicht freien betenden Knaben (B, Compartiment XXI, No. 2); dazu war im Jahre 1858 eine zweite grosse Bronzefigur erworben, der Knabe aus Xanten (B, Comp. XIII, No. 4). Er stammt aus römischer Zeit, ist erheblich dicker gegossen als der betende Knabe und auch weniger fein in der Form. Endlich sind in neuerer Zeit hinzugekommen ein sehr schönes Bruchstück, der Untertheil einer weiblichen Bronzestatue aus Kyzikos (B, Comp. XI, No. 3) und eine Jünglingsstatue, der leider der Kopf fehlt. Sie wurde im Meere bei Salamis gefunden und gehörte früher der Saburoffschen Sammlung an (B, Comp. XI, No. 1). Als attische Arbeit des 4. Jahrh. v. Chr. ist sie von grossem Werthe auch für die Kenntnis der Bronze-Technik jener Zeit.

Was die Verwendung andrer Materialien anlangt, so war in Zeiten wenig entwickelten Handelsverkehrs eine jede Landschaft auf ihre einheimischen Hülfsquellen angewiesen und Marmor findet sich auch in Griechenland nicht überall. An jedem Orte, der nicht selbst Marmorbrüche in seiner Nähe besitzt, ist eine ältere Periode zu unterscheiden, in der man sich für Bau- und Bildwerke mit geringerem Stein und neben der Bronze mit gebranntem Thon behalf, und eine jüngere, in welcher der Marmor Eingang fand. So ist es besonders bemerkenswerth, dass Etrurien, in dessen Gebiete doch die heutige Hauptmarmorquelle Europas bei Carrara liegt, von dem schönen Material der dortigen Brüche bis in die römische Kaiserzeit kaum einen Gebrauch gemacht hat. Daher sind denn die Arbeiten im etruskischen Kabinet (C) von gebranntem Thon (No. 1302), Alabaster (No. 1278), Kalkstein (No. 1264) und Nenfro (No. 1263). Sowohl der Thon, als

auch manche poröse oder sonst unansehnliche Steinarten forderten besonders dringend farbigen Ueberzug. Diese Gewöhnung an Farbigkeit der Bildwerke liefs allerdings bei Verwendung von Marmor nicht ohne weiteres nach; doch sind hier die Spuren vergänglicher. Als Beispiel blofser Malerei auf Marmor ist ein Bruchstück im griechischen Kabinet (D, No. 734), noch aus dem 5 Jahrh. v. Chr., von Interesse. Das kaiserliche Rom, welches die Carrarischen Brüche ausbeutete, zog auch sonst zum Zwecke dor Verarbeitung Alles an sich, was um das Mittelmeer an Marmor zu finden war, und diese Länder bieten grofse Verschiedenheit der Marmorarten. Davon legt im Kleinen auch unser Museum Zeugnifs ab. Aufser den verschiedenen Sorten des weifsen Marmors sind es namentlich auch die bunten Marmor- und anderen Steinarten, welche einem von Haus aus in Architektur und Plastik der Farbigkeit zuneigenden Geschmacke willkommen waren. Meistens sind, da es sich hier um eine uns von Italien aus zuerst bekannt gewordene Sache handelt, italienische Handwerksnamen für die verschiedenen Steinarten antiker Bildwerke auch bei uns üblich geworden; so für den vollrothen Rosso antico (B, Comp. XIX, No. 238. F, Comp. VIII, No. 134), dessen Brüche erst zu unserer Zeit durch Siegel in Lakonien und angeblich auch durch einen Herrn Delmonte in Oran wieder aufgefunden und in Betrieb gesetzt sind, den schönen Verde antico (Untersätze Comp. VII unter No. 384, Comp. VII. VIII unter No. 425, Comp. IX unter No. 437), der auch in Lakonien gebrochen sein soll, und den Giallo antico (B, Comp. XIX, No. 279), dessen Brüche, was der Zusatz antico überhaupt besagen will, nicht genau bekannt sind. Trotz seiner Härte wurde zumal in spätrömischer Zeit der ägyptische Porphyr (F, Comp. VIII, No. 527) gebraucht und der tiefgrüne, der Bronze in der Wirkung sich nähernde Basalt (F, Comp. X, No. 342. F, Comp. IX, No. 358); zwei Badewannen sind von Granit (aufsen vor der Eingangsthür unter der Säulenhalle No. 1093. 1094). Aufser den genannten vorwiegend einfarbigen Steinarten waren ferner beliebt die verschiedenen Breccien (F, Comp. X, No. 350), von denen Afrika schöne Sorten lieferte.

Bei Statuen und Köpfen aus dunkelfarbigem Material wurden, wie es bei der Bronze üblich, übrigens auch bei weissem Marmor nicht beispiellos war, Augen und andere Einzelheiten gern von andersfarbigem Material eingesetzt (z. B. an dem Cäsarkopf F, Comp. X, No. 342), oft sogar auch Gewandung und Nacktes aus verschiedenfarbigen Steinen hergestellt (F, Comp. VIII. IX, No. 349). Zusammenstücken war übrigens auch bei statuarischen Arbeiten aus weissem Marmor ein der Antike ganz geläufiges Verfahren (z. B. D links, an No. 740 der Arm); man verband die einzelnen Theile mittelst Bronze oder Eisen. An dem einen Kopfe der Hekate in der pergamenischen Gigantomachie sind die Eisenstifte noch sichtbar, Eisenklammern zur Verbindung eines Marmorbruches hinten an der weiblichen Statue D links, No. 589. Auch war es gewöhnlich, an Marmorfiguren Einzelheiten aus Bronze oder anderem Metall anzufügen, wovon in den meisten Fällen uns nur die Bohrlöcher noch Zeugnifs ablegen (z. B. D, No. 616).

Unter den verschiedenen Arten des weifsen Marmors erscheint als der ausgezeichnetste für plastische Arbeiten der parische, dessen durch Einwirkung der Luft eintretende Farbenveränderung in das Warmgelbe hinein einem antiken Werke erhöhten Reiz giebt. Der parische Marmor ist grofskrystallinisch und einigermafsen transparent, wodurch die in ihm gearbeitete Form eine grofse Weichheit erlangt. Vortreffliche Proben bieten der Jünglingstorso inmitten des Kabinets D, No. 509, der schöne weibliche Kopf aus Pergamon (B, Comp. XXI) und der Satyr (B, Comp. XIX, No. 262).

Noch gröfser und glänzend, dadurch fast störend für die Wirkung der Formen, sind die Krystalle eines häufig verwendeten Marmors, der unter Anderm auf der Insel Thasos gebrochen wurde (vgl. die bakchische Gruppe D, links No. 96).

Der Marmor Attika's, der durch die dortigen Werkstätten stark in Verwendung genommen und von ihnen aus verbreitet wurde, ist zweierlei Art: pentelischer und hymettischer. Der erstere, welchen man heute in Athen wieder viel gebraucht, ist feinkörnig, aber schichtig und die Schichten sondern sich oft durch leise Streifen (D, No. 740); der am

Hymettos gebrochene Marmor ist dagegen ganz von tiefer bläulicher Farbe und kam für Bildwerke wenig in Betracht.

Für kleinasiatische Bildwerke findet sich, wie hier im Museum an den pergamenischen Reliefs zu sehen, oft ein weisser, ziemlich grobkrystallinischer Marmor mit einem bald mehr, bald weniger bläulichen Tone verwendet, dessen Brüche nicht genau festgestellt sind. Der lesbische Marmor ist ähnlich.

Die Technik der Marmorarbeit, bei der man sich schon von früher Zeit her wesentlich derselben Werkzeuge wie noch heute bediente, entwickelte sich vom sechsten Jahrhunderte bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. bei den Griechen zu einer Virtuosität, deren höchste Leistungen in den pergamenischen Reliefs hier im k. Museum zu bewundern sind; Spielereien, wie sie die heutige italienische Marmortechnik liebt, bleiben dabei fern. In Bezug auf die Herstellung der Marmorwerke darf man annehmen, dafs bis in die hellenistische Zeit die freie Ausführung ohne gleichgrofse Modelle, also etwa die Weise Michelangelo's, selbst bei untergeordneten Arbeiten die allgemein übliche war. Diesem Verfahren verdankt die griechische Plastik ganz besonders jenes unnachahmlich Lebendige und Freie, das selbst ihren unscheinbarsten Leistungen eigen ist. Erst bei der Herstellung ganzer Reihen von Copien desselben Werkes für den Massenbedarf des römischen Kaiserreiches (vgl. A, No. 258. 259) dürfte das Punktirverfahren regelmäfsiger Brauch geworden sein.

Manche Besucher werden auch über den Geldwerth der Sammlungsstücke eine Auskunft wünschen. Wenn Friedrich der Grofse für den betenden Knaben 5000 Thaler bezahlte, so würden, wenn er heute auf dem Markte wäre, ganz andere Summen beansprucht und bezahlt werden. Sogar geringe Bronzearbeiten haben heutzutage ihrer Seltenheit wegen einen meist ansehnlichen Preis, während man in spätgriechischer Zeit nach Ludwig Friedländers Ermittlungen eine lebensgrofse Bronzestatue schon für etwa 500 Mark herstellen konnte. Für die Marmorstatue des Augustus (F, Comp. VII, No. 343) wurden auf der Pourtalèsschen Versteigerung in Paris im Jahre 1865 26000, für die Amazone

(A, No. 7) in Rom im Jahre 1869 16000 Francs, für die Mänade (B, Comp. XX. No. 208) in Rom im Jahre 1874 4000 Thaler bezahlt, wozu jedoch bei der Amazone die Kosten der Restauration noch mit 4000 Francs hinzukamen. Im Ganzen genommen ist aber für eine Antike Kunstwerth und Preis auch in der Praxis etwas Incommensurables, und nach ihrer Aufnahme in ein Museum darf man sie als dieser unzutreffenden Art der Schätzung entrückt ansehen.

Dafs die antiken Ueberreste zumeist in stark beschädigtem Zustande auf uns gelangen, ist ebenso bekannt wie begreiflich. Wo ein Bildwerk in allen seinen Theilen vollständig vor uns steht, seine Oberfläche unverwittert ist, hat in der Regel moderne Ergänzerhand dazu verholfen. Das zu thun, war in früherer Zeit namentlich in Italien, wo die Antike vor Allem Decorationszwecken zu genügen hatte, durchweg üblich; erst neuerdings scheut man mit Recht davor zurück, auf Kosten der ursprünglichen Form und oft auch der Idee eines Werkes ihm den Schein der Unverletztheit zu geben.

Am ehesten zu rechtfertigen sind Ergänzungen aus Gips, die nicht zwingen den antiken Bruch an der beschädigten Stelle abzuarbeiten, und die selbst jederzeit mit Herstellung des früheren Zustandes zu beseitigen sind; so ist z. B. die weibliche Statue im Kabinet D, links, No. 584 noch neuerlich von einigen besonders störenden Verletzungen geheilt. Sonst kann die Ergänzung auch an einem Gipsabgusse ausgeführt werden, wie bei der bakchischen Gruppe (D, links, No. 96) von E. Wolff geschehen ist (Souterrainraum vor der Bibliothek).

Auf welche Weise die Ergänzer ehedem verfuhren, davon bewahrt unser Museum ein auffallendes Beispiel in den Statuen des Apollo und der Musen (B, Comp. XXI, No. 50. 218. 221. 222 u. A.); den Apollo, welcher das lange, weiblich scheinende Gewand der Kitharaspieler trägt, nahm der Ergänzer für einen verkleideten Mann, für Achill unter den Töchtern des Lykomedes; als diese Töchter mufsten die Musen gelten, Die hierauf beruhenden falschen Ergänzungen sind gegenwärtig beseitigt und durch richtigere ersetzt; nur eine damals zu der Gruppe gerechnete weibliche Figur ist noch in dem

alten Zustande (B, Comp. XX, No. 588). Auch der zu einem Bogenschützen ergänzte Faustkämpfer (B, Comp. XII, No. 469) zeigt, wie sehr der Gedanke eines Kunstwerks bei derartigen Ergänzungen verdunkelt werden kann.

In formeller Beziehung sind am beklagenswerthesten die Ueberarbeitungen der Marmorwerke, welche vorgenommen werden, um eine verwitterte Oberfläche wieder neu erscheinen zu lassen oder antike Theile mit modern ergänzten in Harmonie zu bringen. Wie bei einem verputzten Gemälde ist damit der Kunstwerth einer Skulptur oft vernichtet; man kann es an dem Alexanderkopfe (B, Comp. XIII, No. 304) oder den Antinousköpfen (B, Comp. XIII, No. 365. 366) sehen.

Zur kurzen Uebersicht bemerkenswerthester Stücke nehmen wir den Weg vom Haupteingange her. Für die Aufstellung in der

Rotunde (A) sind antike Statuen gewählt, welche durch Erhaltung oder Ergänzung sich zur schmückenden Einfügung in die Architektur am besten eigneten. Derartige Statuen, wie sie z. B. das römische Restaurationsatelier eines Cavaceppi im vorigen Jahrhundert lieferte, sind auch sonst in der Sammlung vertheilt. Wenn sie oft der Lebendigkeit und Durchbildung entbehren, dazu vielfach durch moderne Ueberarbeitung verflacht sind, so geben sie doch eine Vorstellung von dem fest ausgebildeten Sinne für Verhältnisse und Linienführung, diesem unverwüstlichen Vorzuge der Antike noch in den Kopistenarbeiten der römischen Kaiserzeit. Den neuesten Zuwachs unter diesen Statuen der Rotunde bildet eines der hervorragendsten Stücke, die in Rom gefundene Amazone (No. 7), nach einem Originale des 5. Jahrh. v. Chr. gearbeitet.

Die Statuen theilweise verdeckend mussten in der Rotunde in neuester Zeit einige Hauptplatten von den Hochreliefs aus Pergamon mit Darstellung des Kampfes der Götter und Giganten Platz finden, vor Allem die Gruppe des Blitze schleudernden Zeus (links) und der siegreichen Athena (rechts). Es ist der von der Schlange der Göttin umwun-

dene Gigant in der letzteren Gruppe, welcher zu Vergleichungen mit dem Laokoon der vatikanischen Gruppe neuerdings Anlafs gegeben hat. Ausgestellt sind ferner vier einzelne Platten mit Darstellungen des Dionysos, eines Hippokampen- und eines Pferdezweigespanns, sowie einer reitenden Göttin, endlich die grosse Gestaltenreihe, in welcher Helios auf einem Viergespann erscheint, diesem gegenüber der kämpfende Apollon und zwei andre Fragmente. Das Denkmal, an welchem diese und die andern zahlreichen im Ostsaale befindlichen Reliefs sich befanden, war der etwa 30 Meter im Quadrat messende Unterbau eines Opferaltars, errichtet wahrscheinlich unter König Eumenes II von Pergamon (197—159 v. Chr.). Im

Heroensaale (B) setzen wir unsere Wanderung zunächst nach rechtshin fort und begegnen an der Treppe (No. 59) der sog. Artemis Colonna, einer Copie nach einem griechischen Vorbilde, vom Ergänzer aber mit einem der Statue fremden Kopfe versehen. Es sind hier ferner Platten von einer Reliefserie aus Pergamon aufgestellt, die in den folgenden Intercolumnien ihre Fortsetzung findet. Sie bildete einst die Balustrade im Obergeschosse einer Säulenhalle, welche den heiligen Bezirk der Athena Polias umgab (ein Aufrifs der restaurirten Halle im Fenster von Comp. XX). Die Reliefs stellen malerisch durcheinander geworfene Waffen und Kriegsräthschaften, Beute siegreicher Schlachten, dar. Ursprünglich für den Anblick von unten herauf berechnet, kommen sie bei der jetzigen provisorischen Aufstellung nicht ganz zur Geltung. An der Säule bei der Treppe bemerkt man eine sehr gute Replik des Kopfes eines Kentauren (205), der von einem Eros geplagt wird (Gipssammlung No. 301). Am Fenster im Comp. XVIII steht ein guter Porträtkopf eines griechischen Philosophen (No. 322), in der Mitte (No. 494) die anmuthig erfundene Statue eines mit Knöcheln spielenden Mädchens (mit Porträtzügen des 2. Jahrh. nach Chr.), weiter im Comp. XIX mitten die treffliche Statue eines jugendlichen Satyrs in wirbelndem Tanze (No. 261), ferner eine Victoria (No. 5) von vergoldeter Bronze, auf der Weltkugel schwebend, mit latei-

nischer Weihinschrift, aus dem 2. Jahrh. n. Chr. Eine Hauptzierde der Sammlung ist auch die tanzende Mänade (Comp. XX, No. 208), ein frisches Werk der hellenistischen Kunstrichtung; der Abguss einer kleinern, viel geringern Wiederholung in Paris steht am Fenster. Unter den Porträts bärtiger Griechen in diesem Compartiment ist das des Euripides (No. 297) besonders hervorzuheben. Hier ist auch der Eingang zu einem kleinen Raume, dem

Etruskischen Kabinet (C). Als oben umlaufender Fries sind in demselben Kopien verschiedener Malereien aus den Grabkammern der Etrusker angebracht. Unter den aufgestellten, aus und von den Gräbern jenes noch vielfach räthselhaften Volks stammenden Werken sind die alterthümlichen, streng stilisirten Flachreliefs (in der mittleren Abtheilung des Kabinets) zu scheiden von den zahlreichen späteren Hochreliefs (meist des 3. und 2. Jahrh. v. Chr.) an den Sarkophagen oder Aschenbehältern; die Todten sind meistens auf dem Dekel lagernd dargestellt, zum Theil in lebensvollen Porträts. Von besonderem Interesse sind auch die alterthümlichen bemalten Terracotten aus Caere in der rechten Abtheilung des Kabinets.

Draussen weitergehend finden wir im Comp. XXI den alten Stolz der königlichen Sammlungen, die Bronzestatue des betenden Knaben (No. 2), einst im Besitze des Surintendant Foucquet und später bei Prinz Eugen im Belvedere zu Wien, danach die Augenweide Friedrichs des Grofsen in Sanssouci. Zunächst am Fenster steht der Kopf einer weiblichen Statue aus Pergamon, von schönster fliessend weicher, der der Venus von Melos verwandter Arbeit. Rechts daneben die Statue eines Hermaphroditen, welche ebenfalls aus Pergamon stammt und im Gewande wiederum an die Venus von Melos erinnert; ferner eine Statue der Polyhymnia (No. 221), gute Copie nach einem Originale der Zeit der Pergamener; gegenüber und an der Rückwand noch andere Musenstatuen derselben Art; neben dem Ausgang die gute, wenngleich stark restaurirte Statue des Meleager (215); jederseits davon Porträts des Demosthenes (302. 303), gegenüber vor den Säulen das des Sokrates (298) und eine durch die an-

tike Unterschrift beglaubigte Porträtherme des Plato (300). Das pergamenische Balustradenrelief hier, das beste der bereits erwähnten Reihe, ist in der ursprünglichen Weise von Säulen eingefasst aufgestellt. Wir betreten nun den

Ostsaal (E), der jetzt hauptsächlich zur provisorischen Unterbringung der pergamenischen Skulpturen dient; die Arbeiten an der Zusammensetzung der Reliefs sind noch im Gange.

Die grossen Reliefstücke welche beiderseits den Saal entlang am Boden ausgelegt sind, gehörten, wie die bereits in der Rotunde bemerkten Stücke, zu einem gewaltigen Altare, den König Eumenes II auf der Höhe der Stadt Pergamon wahrscheinlich nach dem Jahre 190 v. Chr. Zeus dem Erretter bauen liefs. Bekanntlich kam Carl Humann ihnen auf die Spur und gewann sie dem K. Museum.

Die Reliefs stellen den Kampf der Götter gegen die Giganten dar; nach aufsen gekehrt zogen sie sich rings um den vierseitigen Unterbau des Altars und auch an den Wangen der einschneidenden Treppe hin. Unmittelbar über ihnen lag das gewaltig ausladende Gesims, wie gleich links neben der Thür an demjenigen Stücke zu sehen ist, welches zugleich das Eingreifen der Treppe in die Reliefs anschaulich macht (Z 4). Dieses Stück gehört an die rechte Treppenwange. Der, wenn auch mit Lücken, ganz wiederherzustellende Relieftheil von der linken Treppenwange ist rechts vom Eintretenden (Z 1 —Z 3) an der Wandseite ausgelegt; auf der Holzunterlage sind hier die Treppenstufen eingezeichnet.

Ein kleines Bild der Reconstruktion des Baues von R. Bohn ist rechts neben Z 4 angebracht. An der Längswand des Saales sind ein Plan von Pergamon und eine Darstellung der pergamenischen Akropoliskuppe von F. von Thiersch ausgehängt. Letztere, ein Geschenk des Künstlers, behält ihren Werth, wenn sie auch gegenwärtig namentlich in Bezug auf die Altartreppe weniger, als man früher glauben durfte, auf Richtigkeit Anspruch machen kann.

Unter den Reliefs sind durch relativ gute Erhaltung und Schönheit der Arbeit bemerkenswerth zunächst die der Thür gegenüber unter den ersten drei Fenstern des Saales aus-

gelegten Theile, welche links und rechts von der Südostecke des Baues ihren Platz hatten. Nach einer rechts von der Ecke befindlichen Hauptgestalt (C) pflegt man sie wohl als die Hekategruppe zu bezeichnen. Neben dieser nach griechischer Vorstellung dreileibig gebildeten Göttin fesseln die im Kampfe sie zunächst umgebenden Gestalten das Auge, namentlich der jugendliche Gigant, welcher der Artemis entgegentritt, und der zwischen beiden hinsinkende, den ein Hund im Genicke fafst (D). Weiter rechtshin folgt eine grofse zusammenhängende Gestaltenreihe (F—K), in ihr zuerst die Göttin, welche über Gigantenleichen heranschreitet (F) und weiterhin der Gigantenjüngling (G), der sich aus dem Haufen der Gefallenen erhebt. In der Reihe L—N ist wieder als eine der besterhaltenen und bewundernswerthesten Gestalten die Göttin im langen Gewande zu nennen, welche ein mit einer Schlange umwundenes Gefäfs gegen ihren Gegner schleudert. Sie ist bis jetzt nicht sicher erklärt.

Am Ende des Saales haben verschiedene pergamenische Skulptur-, Architektur- und Inschriftstücke ihren vorläufigen Platz gefunden, inmitten ein kolossaler Athenatorso, zunächst dem Fenster eine andere, besonders gut erhaltene Athenastatue. Diese beiden, so wie die dritte Statue in derselben Reihe, schmückten einst den Hauptsaal und anstofsende Räume der berühmten pergamenischen Bibliothek.

Von den längs der Wandseite des Saales ausgelegten Gruppen, welche die Südwestecke des Baues einfassten, mögen hier nur die beiden Göttinnen hervorgehoben sein, deren einer (T) ein Löwe zur Seite kämpft, während die andre, die Göttermutter Kybele (V), selbst auf einem Löwen reitend, in die Schlacht sprengt. Weiter bis an die Eingangsthür des Saales hin liegen die bereits erwähnten am Altarbau einst links von der Treppe befindlichen Reliefs.

Alle diese Skulpturen, gleich bedeutend im Entwurf wie in der technischen Ausführung, das Hauptdenkmal der griechischen Skulptur aus der Epoche zwischen Alexander dem Grofsen und der Römerherrschaft, bilden ein Ganzes, welches an Umfang, wie an künstlerischem und kunstgeschichtlichem Werthe unter unserm Denkmälervorrathe nur

mit den Parthenonskulpturen des britischen Museums auf eine Linie gestellt werden kann, mag es auch, wie gesagt worden ist, sich zu jenen Meisterwerken einer früheren Epoche etwa verhalten, wie die Werke eines Rubens zu denen Raphaels.

Namentlich die Hochreliefs der Gigantomachie kommen weder in ihrer jetzigen Lage im Ostsaale, noch bei der Aufstellung in dem allzu concentrirten Lichte der Rotunde gehörig zur Geltung. Können sie uns auch nie wieder erscheinen wie ursprünglich auf der lichterfüllten Höhe der pergamenischen Stadtburg, so werden sie doch ungleich besser als heute wirken, wenn sie erst in einem eigenen, neu zu erbauenden Museumsraume zur Wiederaufrichtung gelangt sein werden.

Neben diesen Werken der hochentwickelten griechischen Plastik, treten die am Ende des Ostsaales einstweilen noch aufgestellten Relieftafeln assyrischer Kunst mehr in den Hintergrund, als ihr historischer Werth es rechtfertigt. Diese Alabasterplatten rühren aus den Königspalästen des neunten bis siebenten Jahrhunderts v. Chr. in Ninive her, wo sie als Verkleidungen der Wände angebracht waren. Ihre Darstellungen verherrlichen die von den Göttern des Reiches beschützte Königsmacht; wie in steinernen Teppichmustern, deren ursprünglichen Farbenschmuck ein bemalter Abguss oben an der Wand in Erinnerung bringen soll, wiederholen sich die Gestalten des Königs, seiner Leibdiener und göttlicher oder priesterlicher Personen, in streng symmetrischen Zusammenstellungen, während namentlich auf den kleineren Tafeln die Thaten der Könige in Krieg und Frieden zur Darstellung gebracht sind. Die Löwenjagd (No. XXVIII. XXXI) läfst die auch sonst durchgehende Meisterschaft in charakteristischer Bildung der Thiergestalt besonders hervortreten. Keilschrifttexte bedecken theilweise die Reliefbilder selbst.

Die aus schwarzem Gestein (Gabbro) gearbeitete Stele (No. XXIII) mit Keilinschrift und dem Reliefbilde des Königs Sargon (722—705 v. Chr.), dessen Namen auch auf einer Alabastervase (No. XXIIIA, am letzten Fenster) zu lesen ist, wurde auf der Insel Cypern gefunden. Sie ist besonders werthvoll als

Denkmal der Ausdehnung assyrischer Macht weit nach dem Westen hin, aufserdem sprachlich und paläographisch durch die eigenthümliche Art ihrer Keilinschrift merkwürdig.

Wir kehren jetzt in den **Heroensaal (B)** zu dem Eingange von der Rotunde her zurück und wenden uns links. Beachtenswerth ist hier die Bronzestatue eines göttlichen Knaben (Comp. XIII, No. 4), dessen Benennung nicht feststeht; sie ward 1858 im Bette des Rheins bei Xanten gefunden. An der nächsten Säule an der Fensterseite steht ein guter Venustorso (No. 28), etwas weiter am Fenster ein weiblicher Kopf (Comp. XII, No. 610), die antike Copie eines neuerdings in Athen wieder aufgefundenen Originales. (Sammlung der Abgüsse No. 268 C). Der Untertheil einer weiblichen Bronzestatue (N. 3) ist trotz seiner Zerstörung noch immer als Gewandung ein Ganzes von vollendeter Schönheit, eine Arbeit aus hellenistischer Zeit, in Kyzikos gefunden. Seiner Ornamentik halber beachtenswerth ist in demselben Compartiment auch der Marmorthron (No. 1051) von attischer Arbeit. Man betritt von hier aus das

Griechische Kabinet (D), fast nur Werke griechischen Fundorts enthaltend; der oben umlaufende Bilderfries soll antikes Leben veranschaulichen. In der Mitte steht ein Jünglingstorso von strengem Kunstcharakter (No. 509); zu beiden Seiten die einander entsprechenden Sitzbilder trauernder Dienerinnen von einem attischen Grabmale, aus der Saburoffschen Sammlung in das Museum gelangt (No. 498. 499). Wenn auch nur gleich den Grabreliefs No. 738. 739 u. A. Handwerksarbeiten, so sind sie doch höchst anziehend durch den tiefen Ausdruck, welcher bei beiden in die ganze Gestalt gelegt ist. Sie gehören dem 4. Jahrh. vor Chr. an und sind ungewöhnlich gut erhalten. Ihnen zunächst stehen zwei grosse Köpfe von Göttinnen; unter dem strengeren rechts (No. 608) das Grabrelief einer Athenerin (No. 755), in dessen Krönung zwei Sirenen Leier und Flöte spielen. Unmittelbar rechts und links vom Eingang sind Reliefs zusammengestellt, welche den Todten als Heros von seinen Angehörigen verehrt zeigen; er ist entweder beim Mahle gelagert oder führt sein Rofs oder reitet (s. besonders No. 805);

links befinden sich aufserdem als Weihgeschenke verschiedenen Göttern dargebrachte Reliefs; einige von diesen stellen geheilte Gliedmafsen dar, die meisten aber die Gottheit selbst mit oder ohne ihre menschlichen Verehrer. — Im linken Abschnitt des Kabinets steht inmitten der Schmalwand die fragmentirte Gruppe eines von zwei Satyrn gestützten Dionysos (No. 96, von E. Wolff restaurirter Abgufs im Souterrain beim Eingang zur Bibliothek), freilich aus römischer Zeit; rechts davon ein vortreffliches, wenn auch unvollständiges Exemplar des an einem Baume aufgehängten Marsyas (No. 213), der von Apollo geschunden werden soll, links das Fragment des in Hochrelief gearbeiteten Grabsteines einer Athenerin des 4. Jahrh. v. Chr. (No. 740). An der langen Wand steht rechts von einer noch ungedeuteten weiblichen Statue (No. 584), näherer Betrachtung werth, ein Kopf in noch sehr gebundenem Stil, wahrscheinlich von einer weiblichen Grabstatue (No. 603). Eine Reihe anderer noch alterthümlicherer Werke befinden sich ebenfalls hier, der altspartanische Grabstein (N. 731), ein anderes Bruchstück spartanischer Arbeit (No. 732), ein Porträtkopf (No. 308); ferner auch solche, welche zwar in späterer Zeit entstanden, doch den alterthümlichen Stil, meist aus religiöser Rücksicht, beibehalten zeigen (s. besonders No. 921). Der Art sind mehrere Idole der Hekate (No. 668. 170—173. 175) und der Rhea Kybele (690—702). Sehr merkwürdig ist in einem der zwei Schaukästen am Fenster ein Stück einer auf Marmor gemalten Darstellung einer Jünglingsfigur, von einem attischen Grabmale herrührend (No. 734). — In der rechten Abtheilung des Kabinets steht inmitten der Längswand eine höchst realistische Knabenfigur von Kalkstein, einst bemalt, aus Tarent (No. 502), vermuthlich zu einem Grabmale gehörig; rechts davon ein besonders schönes attisches Weihrelief an Kybele (No. 691), ferner ein treffliches Beispiel der spätern griechischen Grabsteine aus Smyrna (No. 767), darüber ein Votivrelief aus Oropos (No. 725) und weiter nach der Thür hin am Pfeiler eine Grabstele aus Karystos auf Euböa (No. 736). Die stark restaurirte Jünglingsstatue aus Melos (No. 200 inmitten der

Schmalwand), mit der Inschrift ihres Verfertigers Antiphanes von Paros, stellt einen heroisirten Verstorbenen dar. Auf dem benachbarten Tische ist die aus Pergamon stammende Herme eines Pan von rosso antico, eine Arbeit hellenistischer Zeit, zu bemerken, sowie ein weiblicher Statuettentorso feiner altgriechischer Arbeit, aus Tarent (No. 578).

Nur im Allgemeinen mag noch hingewiesen werden auf zahlreiche Reliefs dieses Kabinets, welche mit den bereits einzeln genannten einen reichhaltigen Ueberblick der tektonischen Formen, der Relieftechnik und der Darstellungen griechischer Grabsteine gewähren. Bedeutender als sie alle sind zwei grosse attische Grabreliefs (No. 738. 739) aus dem 4. Jahrh. v. Chr., welche wir beim Heraustreten in Comp. XI des

Heroensaales (B) finden, wo ebenso wie im Comp. XII und XIII auch in den Fensterleibungen mehrere kleine schöne Exemplare solcher Grabmäler angebracht sind. Mitten vor dem Fenster aufgestellt verdient besondere Aufmerksamkeit die vorzügliche Bronzestatue eines Jünglings, aus dem Meere bei Salamis aufgefischt, leider ohne Kopf (No. 1). Der Eros, welcher einen Bogen spannt (No. 138), ist eine der zahlreichen antiken Wiederholungen einer gefälligen Erfindung; ein marmorner Tischfufs daneben (No. 1078) zeichnet sich unter Arbeiten dieser Art aus. Am Ende des Saales fällt eine Kolossalstatue des Antinous, des Lieblings Kaiser Hadrians, in die Augen (Comp. XI, No. 361). Wir betreten endlich den

Römischen Saal (F). Gleich rechts vom Eingange sind auf einer Holztafel die Fragmente sehr sorgfältig gearbeiteter und um der malerischen Reliefbehandlung willen merkwürdiger, doch noch unerklärter Reliefs angebracht. (No. 955). Weiter, auf dem Tische beim Fenster, steht in der Mitte eine der alten Zierden des Museums, die Büste des C. Julius Caesar aus grünem Basalt (No. 342); links ein sehr guter Colossalkopf des älteren Scipio Africanus aus Alabaster (332). Die Statue in der Mitte (341) zeigt einen Römer in der Toga; der aufgesetzte Porträtkopf des Caesar gehörte ihr nicht ursprünglich an. An der benachbarten

Säule steht eine kleine Doppelherme (No. 391), die das einzige inschriftlich beglaubigte Bildnifs des Philosophen Seneca mit dem des Sokrates vereinigt zeigt; an der anderen Säule zwei Exemplare (324. 325) des früher fälschlich Seneca benannten Kopfes, vielmehr des Porträts eines griechischen Dichters hellenistischer Zeit. An der Wand in Comp. IX ist ein Ausschnitt der mächtigen Krönung eines runden Grabgebäudes von Falerii bei Rom angebracht (No. 992). Unter den Porträtköpfen römischer Kaiser und anderer römischer Personen verdient besonders bemerkt zu werden ein guter Kopf des Hadrian von grünem Basalt (Comp. IX, No. 358), daneben ein aus Aegypten stammender Kopf des Lieblings des Hadrian, Antinous (No. 363), dann in Comp. VII die vorzügliche Büste des Caracalla (No. 384). Der sitzende Colofs an der Wand (Comp. VIII, No. 354) stellt Traian dar; er ist aber stark restaurirt und der Kopf gehörte ursprünglich nicht zu der Figur. In Comp. VII ist die Büste des Kaisers Philippus (No. 386), obwohl erst aus dem 3. Jahrh. n. Chr., zu beachten. Hier steht auch am Ende des mittleren Ganges die Statue des Augustus (No. 343) im Harnisch, eine zum Theil durch das Verdienst des Ergänzers schönbewegte Figur. Unter den Tischen des Saales sind Aschenurnen mit reichem Schmucke, wie sie die grofsen, Columbarien genannten Grabstätten der Römer zierten, vertheilt. Von Sarkophagen, in welchen die Leichen selbst bestattet wurden, sind einige kleinere in den Fensternischen, ein grofser mit einer Reliefdarstellung der Musen gleich rechts vom Eingang aufgestellt (No. 844); von besonders schöner Ornamentik ist aber der noch aus früher Kaiserzeit herrührende Sarkophag Cafarelli (Comp. IX, No. 843a).

Aus dem Compartiment VII des römischen Saales gelangt man zum Schlusse in die

Sammlung der Bildwerke aus der christlichen Epoche (FG).

Die Italienischen Bildwerke, welche den umfangreichsten und hervorragendsten Theil der Sammlung ausmachen, sind von einer Bedeutung, wie aufserhalb Italiens

nur die entsprechenden Abtheilungen des South-Kensington-Museums in London und des Louvre in Paris. Neben seltenen Stücken des byzantinisch-romanischen Stils (aus Venedig) sind einzelne interessante Werke der gothischen Zeit von Giov. Pisano und seiner Schule vorhanden. Namentlich ist aber die Blüthezeit der italienischen Renaissance, das XV. Jahrhundert, in plastischen wie decorativen Werken aus den Hauptorten ihrer Entwicklung: Venedig, Rom und vor Allem Florenz, in seltener Vollständigkeit und Trefflichkeit vertreten. Die hervorragendsten Meister der toskanischen Plastik des Quattrocento, von Quercia, Donatello und Michelozzo bis auf Desiderio, Mino, Rosselino, Verrocchio und Benedetto da Majano haben mindestens ein Werk ihrer Hand aufzuweisen; darunter namentlich eine so umfangreiche und nach ihrem Material (in Bronze, Marmor, bemaltem und unbemaltem Thon und Stucco) so mannigfache Zahl von Porträtbüsten, wie sie sich selbst im Museo Nazionale zu Florenz nicht in gleicher Weise vereinigt findet. Neben dem hohen künstlerischen Werth in der meisterhaft treuen Wiedergabe der Individualität, worin keine andere Zeit dem Quattrocento gleichkommt, sind diese plastischen Bildwerke dadurch noch von besonderem Interesse, dafs eine Reihe derselben bekannte und die Geschicke ihrer Zeit bestimmende Persönlichkeiten darstellt.

Auch aus dem XVI. Jahrhundert hat die Sammlung grade an Büsten eine Anzahl von Meisterwerken aufzuweisen, doch mehr aus der venezianischen als aus der florentiner Schule. Daneben besitzt sie auch eine interessante Seltenheit in einem trefflichen grofsen Terrakottarelief der Maria mit dem Kinde aus der Schule Michelangelo's, seit kurzem auch ein sehr reizvolles Originalwerk dieses grofsen Meisters, die lebensgrofse Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T. (um 1496 entstanden).

Die Sammlung ist ihrer Entstehung nach die jüngste Abtheilung der K. Museen. Ein Theil der, mehr decorativ interessanten, glasirten Thonskulpturen aus der Schule der Robbia war bereits mit der Sammlung Bartholdy erworben. Diese wurden bald nach Eröffnung des Museums mit den Majoliken und den Glasmalereien zusammen in einem Kabinet

der Skulpturengalerie aufgestellt. In den folgenden Jahren kamen (namentlich durch Schenkung des Malers Mussini in Florenz) einige der interessanten Florentiner Büsten historischer Persönlichkeiten in die Sammlung. Aber erst durch die umfassenden Erwerbungen, welche Prof. Waagen auf einer italienischen Reise 1841 und 1842 machte, wurde der Grund zu der jetzigen Sammlung gelegt. Dieselben führten zur Abtrennung der Abtheilung von der Majolikensammlung und zu der Aufstellung derselben in den Räumen, welche sie noch jetzt einnimmt. In den folgenden Jahrzehnten wurden nur wenige Erwerbungen gemacht. Erst seit 1874 erhielt die Sammlung eine systematische Erweiterung durch eine Reihe von Ankäufen hervorragender Meisterwerke. Der bedeutendste darunter ist die Erwerbung des jugendlichen Johannes d. T. von Michelangelo; dem reiht sich der Ankauf der Kunstwerke des Palazzo Strozzi in Florenz an, unter denen sich die bekannten Büsten einiger der berühmten Vorfahren dieses Geschlechts von den hervorragendsten florentiner Meistern des XV. Jahrhunderts und eine Bronzestatuette von Donatello befanden. Aufserdem sind, nach Auflösung der Kunstkammer 1874, eine Reihe interessanter kleinerer Bildwerke, insbesondere eine gute Sammlung von Elfenbeinskulpturen und eine Sammlung deutscher Holzskulpturen, darunter einige vorzügliche Arbeiten des XV. u. XVI. Jahrh. namentlich kleineren Umfanges, der Abtheilung einverleibt worden.

Von dem römischen Saale (F) sind drei Compartimente der Abtheilung christlicher Skulpturwerke eingeräumt worden.

VI. Compartiment. Zwischenwand rechts: No. 1067. Ben. da Majano, Thonrelief der Madonna mit dem Kinde. — Venetian. Meister des XV. Jahrhunderts, der Apostel Petrus, versilberte Bronzestatuette. — No. 1084. Martinez Montañez, spanischer Meister, Mater dolorosa, bemalte Holzbüste (um 1620). — No. 1044. Franc. Francia, bemalte Thonbüste eines Bologneser Edelmannes. — No. 1036. Benedetto da Majano, bemalte Thonbüste des Filippo Strozzi. — No. 1071 und 1072. Jacopo della Quercia, Holzstatuen der Maria und des Engels Gabriel. — Andrea Verrocchio, zwei nackte Putten, Modellfiguren zu einem

Grabmal. — Atelier des Verrocchio, Maria mit dem Kind, bemaltes Stuckrelief. — No. 1039. Donatello, Bronzestatuette Johannes d. T.

Vor dem Fenster sind in einem Pultschranke Elfenbeinreliefs aufgestellt. Sie geben in einer interessanten Folge guter und z. Th. ausgezeichneter Stücke ein Bild der Entwicklung dieser Technik vom vierten bis in's achtzehnte Jahrh.

Der Pultschrank zwischen den Säulen enthält eine Sammlung in Perlmutter geschnittener Reliefs des 15.—17. Jahrh., mehrere bemalte Wachsmedaillons aus dem 16. Jahrh., eine Darstellung der Kleopatra in Alabaster von Peter Flötner (1532), ein Specksteinrelief mit dem Sündenfall von L. Krug (1514), ein Relief in Kehlheimer Stein von Daniel Hopfer (?), 1522.

Vor den Säulen: No. 667. Desiderio da Settignano, No. 733. Mino da Fiesole, Marmorbüsten junger Florentinerinnen.

An der Rückwand: Nachfolger Michelangelos. Bronzebüste Papst Gregors XIII. (1572—1585), daneben zwei bemalte und vergoldete Stuckreliefs der Madonna mit dem Kinde, florent. Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. — Darüber Terrakottarelief der Madonna zwischen zwei Engeln, ein äufserst reizvolles Werk von Luca della Robbia. — No. 1050. Mino da Fiesole, Marmorbüste des Niccolò Strozzi (vom J. 1454), Hauptwerk des Künstlers, welches diesen gewaltigen, äufserlich durch Fettsucht sehr auffallenden Mann nach seiner körperlichen und geistigen Eigenthümlichkeit meisterlich wiedergiebt. — No. 1051. Michelozzo, bemaltes Thonrelief der Maria mit dem Kinde. — Eines der bekanntesten Werke der Renaissanceplastik ist die Büste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano (No. 1043); die volle Eigenthümlichkeit der Erscheinung, selbst mit den etwas schief gestellten Augen und der starren Haltung des Halses, ist in treuer, aber feinster Weise wiedergegeben und mit der höchsten Vollendung in der Durcharbeitung des Marmors verbunden. — No. 661 B. Ant. Rosselino, Thonrelief der Maria mit dem Kinde. — No. 696a. Pigalle,

Statue des Merkur, datirt 1768; Geschenk Ludwig XV. an Friedrich den Grofsen.

V. Compartiment. In der Mitte steht der grofse silberne Reliquienkasten, der sog. Patroklusschrein, aus der Wiesenkirche zu Soest stammend, ein hervorragendes Werk gotischer Goldschmiedekunst (14. Jahrh.). — An der Rückwand sind die kleineren italienischen sowie die deutschen Bildwerke zur Aufstellung gelangt, letztere zumeist Schnitzwerke in Holz; aufserdem eine silberne Statuette der Madonna. Von kleineren italienischen Bildwerken in demselben Schrank sind zu erwähnen: Andrea Verrocchio, die H. Maria von Aegypten, bemalte Thonstatuette; No. 1075. Ders., David, bemalte Thonstatuette, Studie zu der Statue im Bargello; — Toskanischer Meister des XV. Jahrh., die H. Katharina von Siena, bemalte Thonbüste. Interessant durch die naturalistische Umbildung des antiken Motives ist die Thonstatuette des Dornausziehers, wahrscheinlich von einem paduanischen Nachfolger Donatello's. — Unter den gröfseren Arbeiten sind ausgezeichnet: Sandsteinstatue Kaiser Karl's IV. aus Nürnberg; Holzbüsten vom Fugger-Hause in Augsburg; vergoldetes Holzrelief mit der Wochenstube der Maria; Dudelsackpfeifer; Reliefs eines Niederrheinischen Altares u. s. f.

Vor den Säulen: No. 1041. Florentinischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. (Donatello?), No. 1040. Florent. Meister um 1500, Bronzebüsten italienischer Kriegsmänner. — No. 705. 706. Alessandro Leopardi, Schildhalter vom Grab Vendramin in Venedig.

Im *IV. Compartiment* sind hervorzuheben: No. 1083 Mino da Fiesole, der Glaube, unfertiges Marmorrelief; No. 674. Florentiner Meister, Lorenzo de' Medici († 1492), bemalte Stuckbüste; die geistige Ueberlegenheit und Energie, wie das zurückhaltende Wesen dieses gröfsten Mannes seiner Zeit ist in den häfslichen Zügen deutlich zum Ausdruck gebracht. — No. 1070. Michelangelo, die für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gearbeitete Marmorstatue des jugendlichen Johannes, der im Begriff ist, aus einem Ziegenhorn Honig zu trinken, welchen er aus der Wabe in seiner Linken in das Horn

auslaufen liefs. — No. 1045. A. Rossellino (?), Marmorbüste eines Florentiners. — Darüber Venezianischer Meister um 1500, bemaltes Stuckrelief des Christus im Grabe. — Florentinischer Meister (?), um 1500, Marmorbüste der Theodorina Cibò, Tochter von Papst Innocenz VIII. — Darüber: Agostino di Duccio, bemaltes Stuckrelief der Maria mit dem Kind und Engelchen. — No. 741 und 685. Unbekannter Florentiner Meister des XV. Jahrhunderts, Flachreliefs mit den Bildnissen des jungen Matthias Corvinus und seiner Gemahlin. — No. 1082. Luca della Robbia d. Ä., bronzirtes Stuckrelief der Madonna zwischen zwei Engeln und den HH. Franciscus und Dominicus. - No 1060. Andrea Sansovino (?) Reliefportrait des Cardinals Antonio del Monte. — No. 1037. Florentiner Meister um 1450, Büste des Giovanni (?) Rucellai, Erbauer des Palazzo Rucellai in Florenz; von grofsem Interesse durch die Erhaltung der alten Bemalung, welche die schlagend naturalistische Anschauung des Quattrocento verbunden mit einer seltenen Gröfse in der Auffassung und Anordnung wiedergiebt. — No. 653 und 653 A. Aless. Vittoria, Marmorbüsten von Mitgliedern der Familie Grimani. — No. 660. Ders., Büste eines Admirals Contarini. — No. 1055. Jac. Sansovino (?), Marmorbüste des Fürsten Piero del Monte, Neffen Papst Julius' III.

Vor dem Fenster ist in einem Pultschranke die 1880 erworbene und seitdem sehr vermehrte Bardini'sche Sammlung sogenannter Placchette aufgestellt worden. Es sind dies kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs mit Darstellungen aus der biblischen oder Heiligen-Geschichte, mythologischen oder allegorischen Inhalts, die als tragbare Zimmeraltärchen, als Einlagen von Möbeln, Schaustücke an den Mützen und sonstigen Kleidungsstücken, als Tafeln von Kästchen u. s. f. verwerthet wurden. Sie bieten namentlich von der Seite der Composition ein reiches Material zur Kenntniss der italienischen Plastik des XV. und XVI. Jahrhunderts. In dem Pult zwischen den Säulen ist eine geringere Zahl von Placchetten deutschen oder französischen Ursprungs mit einer Auswahl kleinerer deutscher Holzreliefs aus-

gestellt, darunter 7 Reliefs aus der Leidensgeschichte Christi von Veit Stoss (zu dessen Rosenkranzrelief im Germanischen Museum zu Nürnberg gehörend), während einzelne andere sowie einige Statuetten im Aufsatze des Pultschrankes ihren Platz gefunden haben. Unter den letzteren sind besonders bemerkenswerth: die kleine Büste eines Fugger (aus der alten Kurfürstl. Kunstkammer); Statuette der H. Barbara (niederrheinisch); knieende Maria.

Der folgende Saal (G) ist durch je zwei Säulen in drei Compartimente getheilt.

I. Compartiment. Wand rechts vom Eingange: No. 698. Schule des Michelangelo (um 1530), Maria mit dem Kinde, Relief aus Terrakotta; von einer dem Meister selbst ungewohnten Formenschönheit. — Darunter auf einem reich ornamentirten Sarkophag ein marmorner Fahnenhalter von Benedetto da Majano. — Linke Wand: Florentinischer Meister vom Anfang des XVI. Jahrh. unter Einflufs des Michelangelo, Maria mit dem Kinde, bemaltes Flachrelief von Carta pesta. — Giacomo Cozzarelli, Maria mit dem Kinde, Marmorrelief. — Florentinischer Meister aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. Madonnenrelief in Stuck geschnitten, in gleichzeitiger Umrahmung. — No. 740. Florentinischer Meister des XV. Jahrh. (Verrocchio ?), Marmorbildnifs im Relief, den Cosimo de' Medici († 1464) darstellend. — No. 941. Reliefbildnifs des Condottiere Francesco Sforza, Herzogs von Mailand († 1466). — Meister aus der Mark Ancona um 1490, Processions-Madonna, lebensgrosse Holzstatue in alter Bemalung und Vergoldung. — No. 661A. Schule der Robbia, glasirtes Thonrelief der Madonna zwischen dem H. Hieronymus und Johannes d. T. — No. 1080. Süditalienische Schule, um 1270, Büste einer neapolitanischen Fürstin. — Französischer Meister des 18. Jahrh. (Pigalle?) Gruppe von Apollo und Daphne. — No. 949 und 950. Deutscher Meister um 1550. Willibald Imhof und seine Gattin; Hauptwerke derartiger in Deutschland seltener bemalter Thonbüsten.

II. Compartiment. In der Mitte: interessanter venezianischer Brunnen, als Kapitell gestaltet (No. 673), XIV. Jahrh. —

No. 669. Venezianischer Meister um 1500, Sakristeibrunnen (Lavabo) aus der Servitenkirche zu Venedig. — Vor den Säulen und am Fenster: Bemalte Thonbüsten, florentinischen und venezianischen Ursprungs, 15. Jahrh. — No. 1046. Toskanischer Meister des 15. Jahrh., Christus, Marmorbüste. — An der Rückwand ein grofser Altar mit der Auferstehung, ein spätes mäfsiges Werk der Robbia-Schule, sowie verschiedene mehr oder weniger gute Lünetten und Medaillons aus derselben Werkstatt, von welcher die Sammlung nur in einem Putto (III. Comp., No. 1069), der als Brunnenfigur diente, ein gutes Werk des Andrea della Robbia aufzuweisen hat.

III. Compartiment. An der Fensterwand interessante romanische Architektur- und Decorationstheile aus Venedig, Torcello und Murano (No. 647. 647a u. a. m.); vor den Säulen zwei romanische Kapitäle als Sockel verwendet. — No. 640. Römischer Meister um 1490, Kolossale Marmorbüste, wahrscheinlich Papst Alexander VI. darstellend. — Aus Venedig (von der Scuola di S. Giovanni) stammen auch zwei reizvolle Pilaster der Frührenaissance und eine Lünette mit Johannes d. Ev. inmitten der Brüderschaft (No. 606). — Etwa gleichzeitig ist die tüchtige Figur des H. Hieronymus in der Art des Bart. Buon (No. 624). — No. 610. Schule des Donatello, Marmorrelief der Maria mit dem Kinde. — No. 612. Venezianischer Meister des 15. Jahrh. Marmorrelief mit musizirenden und Marterwerkzeuge haltenden Engeln, Theil eines Altars. — No. 609. Benedetto da Majano, Terrakottarelief mit der Vision Innocenz III., unbenützte Skizze für die Kanzel in S. Croce zu Florenz. — No. 614. Begarelli, Christus am Kreuz von Engeln umschwebt; Freifiguren — Schwäbische Schule vom Ausgang des XV. Jahrh., die Messe des H. Gregor und das Martyrium der H. Catharina von Alexandrien, bemalte Holzgruppen. — No. 1073. Andreas Schlüter, Bronzemodell zum Denkmal des grofsen Kurfürsten.

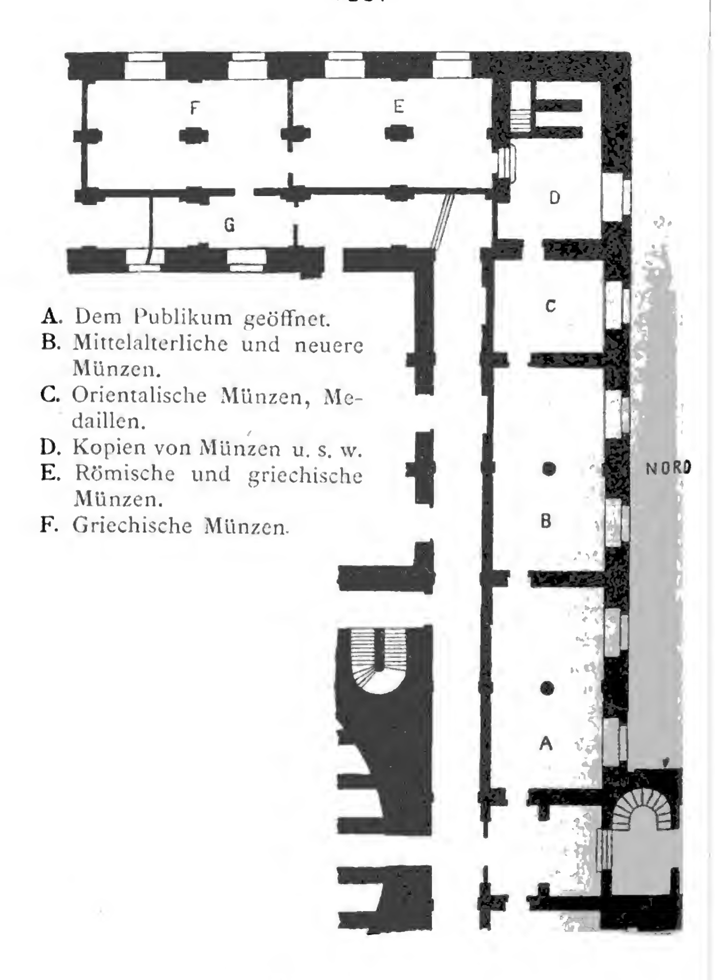
II.

MÜNZ-KABINET

Das Königliche Münz-Kabinet. Geschichte und Uebersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schautischen ausgelegten Auswahl von Dr. Julius Friedlaender, Director, und Dr. Alfred von Sallet, Directorial-Assistent des Königl. Münz-Kabinets. Mit 11 Tafeln. Zweite Auflage. Berlin 1877. Preis 5 Mark.

Dasselbe. Kleine Ausgabe. Zweite Auflage. Preis 50 Pf.

Nachtrag. 1882.



A. Dem Publikum geöffnet.
B. Mittelalterliche und neuere Münzen.
C. Orientalische Münzen, Medaillen.
D. Kopien von Münzen u. s. w.
E. Römische und griechische Münzen.
F. Griechische Münzen.

Geschichte.

Das Münz-Kabinet, die älteste Abtheilung des Museums, ist einigen Nachrichten zufolge schon im XV. Jahrhundert vom Kurfürsten Joachim II. angelegt worden; sein eigentlicher Begründer ist der Grofse Kurfürst, welcher persönlichen Antheil an diesen Schätzen nahm und am Schlusse seiner Regierung auch die schöne Münz-Sammlung des ausgestorbenen Pfälzischen Kurhauses erbte. Unter seinem Sohn, dem König Friedrich I., der ebenfalls die Sammlung bedeutend vermehrte, wurde sie von dem gelehrten Lorenz Beger in mehreren prachtvoll ausgestatteten Folianten beschrieben. Unter König Friedrich Wilhelm I. erlitt die Sammlung einige nicht sehr bedeutende Verluste, wenige Erwerbungen wurden unter Friedrich dem Grofsen gemacht. König Friedrich Wilhelm III. vereinigte sämmtliche an verschiedenen Orten zerstreute Theile und überwies das Ganze mit den anderen wissenschaftlichen und Kunst-Sammlungen, welche bis dahin dem Königl. Hause gehört hatten, dem Staate. Doch erst seit dem Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde die Sammlung in wissenschaftlichem Sinn verwaltet und systematisch vermehrt; noch mehr in neuester Zeit durch die Erwerbung einiger der berühmtesten Privat-Sammlungen von Münzen und Medaillen aller Zeiten und Länder, namentlich der Sammlungen der Herren von Rauch, B. Friedlaender, General Fox, Graf Tyskiewicz, Graf Prokesch, Oberst Guthrie, Capitain Sandes, H. Dannenberg, Dr. Grote. Jetzt ist das Königl. Münz-Kabinet zu einem der bedeutendsten der Welt angewachsen und reiht sich den grossen Sammlungen von London und Paris an. Am 1. Januar 1882 waren 57,000 griechische (1500 goldene, 21,200 silberne), 33,000 römische (1800 goldene,

15,000 silberne), über 86,000 mittelalterliche und neuere Münzen und Medaillen (5200 goldene, 67,500 silberne), 22,500 orientalische (2000 goldene, 10,000 silberne) vorhanden. Die Zahl beträgt also ungefähr 200,000.

Seit 1840 hat sich die Gesammtzahl der Sammlung verdoppelt, die der antiken verdreifacht, die der griechischen — der wissenschaftlich wie künstlerisch wichtigsten Abtheilung — fast verachtfacht.

Uebersicht und Anordnung.

Die Münzen, deren Gesammtzahl vorstehend angegeben wurde, sind in sechs Zimmern in 50 Schränken aufbewahrt und nach folgenden Systemen geordnet:

Die antiken Münzen nach dem von Pellerin zuerst eingeführten, von Eckhel verbesserten geographischen System; dasselbe beginnt mit dem Westen Europa's, schreitet dann über Griechenland nach Asien fort, und kehrt über die Nordländer Afrika's nach dem Westen zurück. Die Reihenfolge ist demnach: Hispanien, Gallien, Britannien, Germanien, Italien, die Donauländer bis zum schwarzen Meere, Thracien, Macedonien, Hellas, die hellenischen Inseln, Kleinasien, Syrien, Persien, Bactrien, Aegypten und die Küstenländer Nordafrika's. Innerhalb jedes Landes folgen die Städte alphabetisch, den Münzen der Länder schliessen sich die der Könige in chronologischer Reihe an, und jedem Lande folgen die ihm nächstgelegenen Inseln. Die unter den römischen Kaisern in vielen griechischen Städten geprägten Münzen liegen bei den autonomen dieser Städte. Die durch Schönheit und Reichthum besonders ausgezeichneten Reihen sind Unteritalien, Sicilien und der Norden Griechenlands, Thracien und Macedonien.

Eine eigene Abtheilung bildet das Aes grave, grofse gegossene Kupferstücke, das älteste Geld in Rom und im nicht hellenischen Italien. Die römischen Münzen theilen sich in die der Republik und der Kaiser. Abweichend von Eckhel's System sind in unserer Sammlung von Arcadius und Honorius an die Münzen der westlichen und östlichen

Reichshälfte getrennt worden. Denen der östlichen schliessen sich die byzantinischen bis zur Eroberung von Konstantinopel an. — Die Sammlung römischer Münzen ist sowohl was ganze Reihen als was einzelne Prachtstücke, wie Medaillons, anlangt, jetzt eine der vollständigsten. Die Münzen des Mittelalters und der neueren Zeit sind unlängst nach folgendem System neu geordnet worden: die erste Abtheilung bilden die Münzen der Staaten, welche unmittelbar aus der Völkerwanderung hervorgingen, der Ostgothen, Westgothen, Vandalen und Longobarden. Die zweite enthält die Münzen der Merovinger und Karolinger. Das merovingische Reich griff bekanntlich weit über die Grenzen Frankreichs hinaus, es prägte in Dorestadt, Mainz und Sitten. Also kann man die Münzen nicht sämmtlich zu den französischen rechnen, aber vereinigt müssen sie werden, denn nur so geben sie, und noch mehr die der Karolinger, ein Bild dieser mächtigen Reiche. Die Karolingischen Münzen sind unter sich in deutsche, französische, aquitanische und italienische gesondert; in jeder dieser vier Unterabtheilungen folgen die Städte alphabetisch, bei jeder Stadt die Münzen der Könige und Kaiser chronologisch. Mit der dritten Abtheilung beginnen die Territorial-Staaten, und zwar nach den Nationalitäten geordnet, zuerst die germanischen, dann die romanischen, endlich die slavischen und Ungarn. Unter den germanischen beginnt wie billig Deutschland. Die Kaisermünzen, sofern sie sich nicht bestimmten Städten zutheilen lassen — die Münzen mit Stadtnamen liegen bei jeder Stadt — bis zum XIII. Jahrhundert; denn die späteren Kaiser haben nur in ihren Erbländern, als Territorial-Herren geprägt. Nun folgen die einzelnen Staaten Deutschlands, der heimische Staat beginnt. Den in besonderer Vollständigkeit vertretenen, viele Unica und Prachtstücke ersten Ranges enthaltenden Münzen der Brandenburgisch-Preussischen Fürsten folgen die der Provinzen von Osten nach Westen. Die Provinzen lassen sich nicht gleichmässig ordnen; während z. B. die Mark Brandenburg fast immer ein Ganzes gewesen ist, also hier die Städtemünzen eine alphabetische Reihe bilden, liegen dagegen in Schlesien zuerst die Münzen der grofsen piastischen Fürsten-

thümer, und dann erst die der Städte. Ebenso beginnen in der Rheinprovinz die drei grossen Staaten, aus welchen sie besteht: Kur-Köln, Kur-Trier und Jülich-Cleve-Berg, und dann erst folgen die Dynasten und Städte. Nach dem preufsischen Staat kommen die anderen norddeutschen, von Osten beginnend, und dann von Westen nach Osten zurückkehrend die süddeutschen, so dass die deutschen Länder Oesterreichs den Beschluss machen. Jeder Staat ist für sich gleich Preufsen geordnet. In Oesterreich sind zwischen den Landesherren und den Städten die Reichsfürsten eingeschaltet, welche ohne Souveränität das Münzrecht besafsen. Elsass, Lothringen, Luxemburg und Limburg, deutsche Länder, in denen nur deutsche Fürsten und deutsche Reichsstädte geprägt haben, gehören aus historischen Gründen in einer Münzsammlung um so mehr zu Deutschland, als sie gleichzeitig mit der Entfremdung vom Deutschen Reich ihre Prägrechte verloren hatten. Auch hatten sie diese Stelle hier mehrere Jahre bevor Elsass und ein Theil von Lothringen wieder mit Deutschland vereinigt wurden, erhalten. Nach Deutschland kommen die übrigen germanischen oder überwiegend germanischen Staaten: die Schweiz, die Niederlande, England und Skandinavien. Die vierte Abtheilung umfasst die romanischen Staaten; Italien beginnt als das im Mittelalter wichtigste und numismatisch reichste Land. Von Norden hinabsteigend das Savoyische Reich, die Lombardei, Venetien, die Herzogthümer, Toscana, Rom und das Patrimonium, Romagna und die Marken, endlich Neapel, Sicilien und Malta. Die fünfte Abtheilung enthält die slavischen Länder und Ungarn, also Polen mit Litthauen, Galizien und Krakau, Rufsland, Ungarn und Siebenbürgen, Slavonien, Dalmatien, Serbien, Albanien, Rumänien. Griechenland mit den Mittelaltermünzen der fränkischen Fürsten von Athen und Achaia, Chios, Lesbos, Rhodus und mit den Kreuzfahrermünzen, bildet den Schluss. In der sechsten Abtheilung sind die überseeischen Colonialmünzen nach den Welttheilen vereinigt, und in jedem Welttheil die Colonien jeder Nation. Die siebente Abtheilung umfasst die orientalischen Münzen, die achte die Medaillen auf Privatpersonen. — Diese letzte Abtheilung des Münz-

Kabinets ist reich und schön; sie enthält eine Fülle der herrlichsten Erzeugnisse der italienischen Renaissance des XV. und XVI. Jahrhunderts sowie vorzügliche Werke der deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts.

Die Untersuchungen über die Münzsysteme des Alterthums sind noch keineswegs zum Abschlufs gelangt und manche Resultate, welche als sicher betrachtet werden und auf die man weitere Vermuthungen gründete, haben sich als nichtig und haltlos erwiesen. Für den Beschauer einer Auswahl antiker Münzen, welche hier nicht als merkantile Waare, sondern als Kunstwerke und geschichtlich wichtige Alterthümer ausgestellt sind, sind daher detaillirte metrologische Auseinandersetzungen weder werthvoll noch nützlich; es mag genügen einen kurzen Ueberblick über die häufigsten antiken Münzsorten zu geben.

Die Münzeinheit der Griechen war die Drachme, je nach den Gegenden und der Zeit von verschiedenem Werth. Die sogenannte attische Drachme, nach einem in Euboca, Athen, Sicilien, Unteritalien, theilweise Macedonien, Thracien u. s. w. üblichen Fufse ausgeprägt, wiegt etwa $4_{,3}$ Gramm, besonders häufig ist das Vierdrachmenstück, Tetradrachmon, namentlich in Athen und Sicilien, wo bisweilen schwere Stücke von etwa $17_{,9}$ Gramm vorkommen; auch unser ausgelegtes äusserst seltenes Stück von Delphi wiegt rund 18 Gramm. Alexander der Grofse und fast alle Diadochen prägten nach dem sogenannten attischen Fufs, namentlich zahlreich Vierdrachmenstücke, die in späterer Zeit im Gewicht und Metallgehalt immer schlechter und geringer werden. Die Goldmünzen, Stater und dessen Abtheilungen, sind in Athen selten, desto häufiger werden sie von Philipp von Macedonien und seinem Sohne Alexander ausgeprägt (Gewicht etwa $8_{,6}$ Grm.); eine ebenfalls sehr verbreitete Goldmünze des Alterthums ist der sogenannte Dareikos der persischen Könige (etwa $8_{,3}$ Grm.).

Auf der Insel Aegina — wo der Sage nach König Pheidon die Münzprägung erfand, war ein schwerer, weitverbreiteter Münzfufs üblich, dessen sehr häufiges Didrachmon mit Schildkröte und vertieftem Viereck (man hat Stücke bis etwa

$13{,}_7$ Grm.) für die früheste griechische Prägung besonders charakteristisch ist. Eine ebenfalls weit verbreitete Münzsorte des Alterthums war das corinthische Didrachmon (auch vielfach, wie die Goldmünze, „Stater“ genannt), von Corinth und dessen zahlreichen verbündeten Colonien, darunter auch Syracus, geprägt (Gewicht etwa $8{,}_5$ Grm.) mit Pallaskopf und Pegasus.

In Kleinasien, wo sehr früh Goldmünzen vorkommen (s. z. B. die sogenannten lydischen Goldstücke (No. 796-799), ist besonders häufig das aus Electrum (Mischung von Gold und Silber) geprägte Doppelstaterenstück (Kyzikener) im Gewicht von etwa 16 Grm., und dessen Sechstel.

Die mittelitalischen Staaten hatten zuerst grosse gegossene Kupferstücke als Geld, bisweilen kommen ganz unförmliche, ihrem Gewicht nach unerklärliche backsteinförmige Stücke vor. Alle diese mittelitalischen und römischen viereckigen Münzen sind von grosser Seltenheit.

Die ältesten runden gegossenen Kupfermünzen Rom's, der As und seine Theile, sind im Gewicht mehrfach reduzirt worden. Die ältesten Asse wiegen etwa 300 Gramm, gegen Ende des zweiten Punischen Krieges betrug ihr Gewicht $\frac{1}{3}$ des ursprünglichen, später $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{24}$; das Kupfergeld war nur noch Scheidemünze, denn seit 268 wurden Silbermünzen von $\frac{1}{81}$ Pfund geprägt; der Denar galt 10 Asses, der Quinar 5, der Sestertius $1\frac{1}{2}$. Dieser wurde allgemeine Rechnungsmünze, obwohl sehr selten ausgeprägt.

Unter Nero war der Denar noch $\frac{1}{96}$ Pfund; allmälig verlor er an Werth, namentlich auch durch Verschlechterung des Silbers, ja er wurde zuletzt eine Kupfermünze. Diocletian stellte den alten Denar von reinem Silber als $\frac{1}{96}$ des Pfundes wieder her und schrieb die Werthzahl XCVI darauf.

Gold wurde in Rom seit dem zweiten Punischen Kriege geprägt, aber zuerst selten; seit Augustus häufiger, 40 Goldstücke aus dem Pfunde. Allmälig verloren auch die Goldstücke an Gewicht, Diocletian stellte auch hierin die Ordnung wieder her, er prägte 60 aus dem Pfund und setzte Ξ, das griechische Zahlzeichen 60, darauf; spätere Kaiser prägten

72 aus dem Pfunde und setzten LXXII und *OB*, das griechische Zahlzeichen 72, darauf.

Ausgelegte Münzen.

Eine Anzahl der schönsten und interessantesten Münzen aller Zeiten und Länder, mehr als 2000 Stück, sind auf Schautischen ausgelegt.

Diese Auswahl beginnt (A) mit Hellas, dessen Inseln und den kleinasiatischen Küsten, zuerst (I) die Anfänge der griechischen Münzprägung, wohl bis ins VII. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichend. Besonders wichtig sind die uralten Stücke von Aegina (1—3); charakteristisch für diese älteste Prägung ist die kugelige Form und ein meist roher vertiefter Einschlag auf der Rückseite, oft vielfach getheilt; es ist der Abdruck eines bei der Prägung auf die obere Seite des Metallstücks aufgesetzten Punzens, auf welchen mit dem Hammer geschlagen wurde.

Es folgen (II) die alterthümlichen bis etwa zum Jahr 400 v. Chr. reichenden Münzen, welche auf jeder Seite ein Bild, oft schon in vollendeter Kunst zeigen; hierher gehören die Reihen der athenischen Münzen (54—65), darunter das äusserst seltene Zehndrachmenstück. Eine nicht sehr alte durch mannigfaltige oft schöne mythologische Darstellungen ausgezeichnete Reihe bilden die kleinasiatischen Goldstücke; meist sind die prägenden Städte unerkennbar, da Aufschriften fehlen. Die Münzen des vollkommenen Stils (III) 123—261 bieten die grofsartigsten Leistungen der antiken Stempelschneidekunst, die von den bedeutendsten Werken der griechischen Plastik nicht übertroffen werden. Als besonders schön verdienen Erwähnung die Münzen von Elis (132—143) und die durch Epaminondas' Unternehmungen veranlassten peloponnesischen Prägungen von Messene (144) Arcadia (152), Pheneos (153), Stymphalos (154). Auch 126 von Corinth mit dem Bellerophon und der Chimaera auf der Rückseite ist vortrefflich. Einige Münzen der Epoche der gesunkenen Kunst (IV) 262—276 schliefsen die Reihe der Gepräge von Hellas.

Es folgt (B) der Norden Griechenlands, welcher eine

eigenthümliche zuerst kräftige energische, dann die höchste Schönheit und Grofsartigkeit erreichende Kunstentwicklung darbietet. Hervorragend durch archäologischen Werth ist die uralte Silbermünze von Aenea in Macedonien (285 B) mit der Flucht des Aeneas von Troia, wohl die älteste Darstellung aus dem Troischen Sagenkreise. Die Anfänge der Prägung und die alten Münzen von Thracien und Macedonien zeigen uns in den Reihen von Aenus und Thasus (307—315) schon Beispiele grofser Schönheit; die Apollköpfe von Amphipolis und auf den Münzen des Chalcidischen Bundes (beide wohl etwa 370—360. v. Chr.) gehören zum Schönsten, was uns von antiken Denkmälern überhaupt erhalten ist (325—330). — Es folgen (IV) die Münzen der macedonischen Könige, die Diadochen und einige kleinasiatische Königreiche, auch die Parther. Die macedonischen beginnen mit Alexander I. († 454 v. Chr.). Alexander's des Grofsen erste Nachfolger begannen, ihr Bildniss auf die Münzen zu setzen. Unter den Münzen der Diadochen sind besonders reiche wichtige Reihen die der syrischen und der ägyptischen Könige. Die letzten Ausläufer der griechischen Kultur im fernen Osten sind die baktrisch-indischen Königsmünzen.

Die dritte Hauptabtheilung (C) bildet Sicilien und Grofsgriechenland, wo eine der reichsten Prägungen des griechischen Alterthums sich entwickelte. Die uralte Prägung beginnt in Unteritalien mit den eigenthümlichen, auf einer Seite erhabenen, auf der andern vertieften, sogenannten Incusi. Unter den alterthümlichen Stücken ist besonders merkwürdig das Dekadrachmon von Syrakus aus der Zeit der ersten Hieronischen Dynastie (No. 550), um 478 v. Chr. geprägt.

Unter den Münzen des vollkommenen Stils stehen die herrlichen syrakusanischen Dekadrachmen mit den schönen weiblichen Köpfen oben an (No. 598—604), um 400 v. Chr. geprägt; auch einige Münzen Grofsgriechenlands sind von hoher Schönheit (No. 723, 776), und besonders die Goldmünze von Tarent mit dem kleinen Taras, welcher seinen Vater Poseidon anfleht. Merkwürdig sind die Denare aus dem italischen Bundesgenossenkrieg (777—781).

Einige etruskische und die Münzen barbarischer Völker (Kelten, Keltiberier u. a.) schliessen diese Abtheilung.

Die vierte Hauptabtheilung (D) bilden die Münzen der persischen und semitischen Völker; hervorzuheben sind darunter die Sassaniden, die Sekel der Juden unter Simon Maccabäus (No. 818), die Silbermünze aus dem letzten Befreiungskampfe der Juden zur Zeit Hadrians (No. 820), die schönen von den Carthagern in Sicilien geprägten Stücke. Endlich folgen (als Abtheilung E) einige in griechischen Städten unter den römischen Kaisern geprägte Münzen, unter denen No. 862 und 863 den Zeus des Phidias darstellen, No. 885 sich auf die Sintfluth bezieht, der Name Noah's (*ΝΩΕ*) steht darauf. Die römischen Münzen (F) beginnen mit den grofsen gegossenen Kupferstücken Roms und der Rom benachbarten Länder, dem sog. Aes grave (No. 890—923).

Auch einige Münzen der Republik folgen; die Kaisermünzen, mit Cäsar beginnend, welcher in seinem letzten Lebensjahre 44 v. Chr. seinen Kopf auf die Münzen setzte, (No. 953). Merkwürdig ist der Denar des Brutus mit seinem Kopf, dem Datum der Ermordung Cäsars und zwei Dolchen neben der Freiheitsmütze. An die lange Reihe der Kaisermünzen schliefsen sich einige grofse Stücke, die nicht Geld, sondern Medaillen im modernen Sinne waren; besonders ausgezeichnet ist das des Antoninus Pius, ein Unicum, eines der gröfsten Bronzemedaillons des Alterthums. Die grofsen Goldmedaillons aus später Zeit dienten als Ehrenzeichen.

Unter G folgt eine Auswahl mittelalterlicher und neuerer Münzen, beginnend mit denen der Vandalen, Ostgothen und den anderen aus der Zeit der Völkerwanderung, dann historisch merkwürdige Münzen, zuletzt eine kleine Zahl brandenburgisch-preufsischer Münzen und Medaillen (No. 1217—1263), mit den merkwürdigen Stücken des Heinrich (Pribislav) von Brandenburg und des Jacza von Köpnick (No. 1218—1222) aus dem 12. Jahrhundert beginnend.

Den Schlufs der Auswahl bilden zahlreiche deutsche Medaillen des XVI. und italienische des XV. und XVI. Jahrh. Unter den deutschen glänzt durch höchste Anmuth und Schönheit der weibliche Kopf von Dürer aus dem Jahre 1508

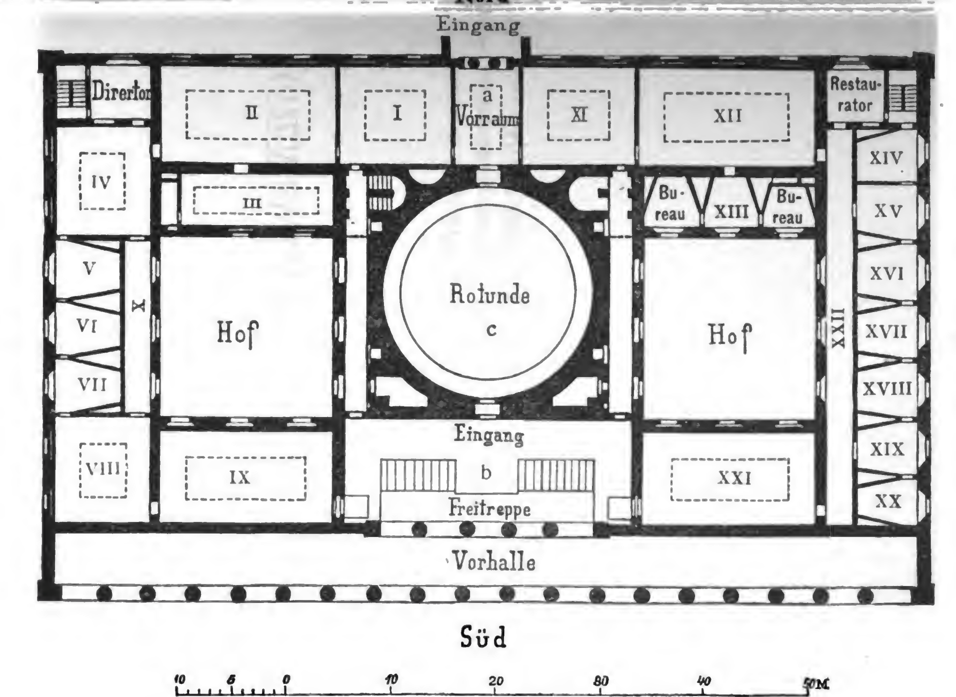
(No. 1265). Auch die im edelsten Stil der deutschen Renaissance gearbeiteten Silbermedaillen der Pfälzischen Fürsten, der Erbauer des Heidelberger Schlosses, zeichnen sich durch geistvolle Bildnisse und vollkommene Ausführung aus (No. 1281 u. f.). Zwei Tafeln enthalten deutsche, meist in Holz oder Kelheimer Stein geschnittene Modelle für den Gufs, bewunderungswürdige Kunstwerke.

Die grofsartigen Werke der italienischen Künstler wurden zuerst in Thon oder in Wachs modelliert, dann vertieft abgeformt, in Bronze gegossen und endlich oft ciseliert. Vittore Pisano aus Verona war der erste, der solche Medaillons machte. Von ihm sind No. 1341 der vorletzte byzantinische Kaiser Johann VIII., in Pisa oder Florenz modelliert; No. 1342 Alphons I. von Neapel, auf Kehrseite ein Adler, der den Geiern die Beute überläfst; No. 1345 des Künstlers Bildnifs; 1344 ist ein Muster der vollkommensten Ciselierung. Aus etwas späterer Zeit sind die Arbeiten des Sperandio No. 1347, der Medaillon Mahomeds II., des Eroberers von Constantinopel, von Constantius, No. 1350 der ältere Philipp Strozzi No. 1356 Vecchietti, beide von nicht genannten Künstlern. Abweichend im Stil sind No. 1348 und die Werke des Venetianers Boldu. Dem Schlusse des Jahrhunderts angehörig No. 1351 Alexander VI. und No. 1355 seine Tochter Lucrezia Borgia. No. 1358 und 1359 sind von Cellini gute aber vom Künstler selbst überschätzte Arbeiten.

III.

GEMÄLDE-GALERIE

Beschreibendes Verzeichnifs der Gemälde. Zweite Auflage, unter Mitwirkung von L. Scheibler und W. Bode, bearbeitet von Julius Meyer. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 4 Mark.


Eingang
Direktor
II
I
a
Vorraum
XI
XII
Restaurator
IV
III
Bureau
XIII
Bureau
XIV
XV
V
X
Rotunde
c
XVI
West
VI
Hof
Hof
XXII
XVII
Ost
VII
XVIII
Eingang
VIII
IX
b
XXI
XIX
Freitreppe
XX
Vorhalle
Süd
10
5
0
10
20
30
40
50 M

I.

Geschichte der Sammlung. Umbau und neue Anordnung.

Die Berliner Gemälde-Sammlung ist unter den grösseren Galerien des Kontinents die jüngste. Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Grofse Kurfürst, sowie die Könige Friedrich I. und Friedrich der Grofse, theils durch Einzelkäufe, theils durch Erbschaft eine nicht unerhebliche Anzahl hervorragender Werke von älteren Meistern allmälig erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt. Allein den Plan einer Galeriebildung fafste und verwirklichte erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener Gemälde zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte.

Diese Sammlungen waren die Galerie Giustiniani (gegründet zu Ende des XVI. Jahrh.), welche 1815 zu Paris, und die zu Berlin befindliche Sammlung des englischen Kaufmanns Solly, welche 1821 erworben wurde. Beide bedurften gleichfalls der Sichtung. Aus der an 3000 Gemälde zählenden Sammlung Solly wurden 677, von den 157 Bildern Giustiniani 73 für die neue Galerie bestimmt; die schon 1820 in Aussicht genommene, aber erst 1829 bewirkte Auswahl aus den K. Schlössern umfafste etwa 350 Stücke. Dazu kamen noch 111 in den Jahren 1820—1830 gemachte einzelne Erwerbungen, von denen Fr. von Rumohr einen Theil in Italien vermittelt hatte. Im Ganzen enthielt die so gebildete Sammlung 1207 Gemälde; doch zählte das im Jahre 1830 ausgegebene „Verzeichnifs der Gemälde-Sammlung des K. Museums zu Berlin" nur 1198 Bilder auf.

Ihrem Inhalte nach ergänzten sich diese verschiedenen Sammlungen zu einem lehrreichen Gesammtbilde der geschichtlichen Entwicklung der Malerei. Die Galerie Solly enthielt die verschiedenen italienischen Schulen des XV. Jahrh. in einem nicht gewöhnlichen Umfang, neben einigen guten Meistern des Trecento, vertrat daher in seltener Weise diese so bedeutsamen Epochen der italienischen Malerei, während sie aus der Blüthezeit derselben, dem XVI. Jahrh., nur eine Reihe von Meistern zweiten und dritten Ranges aufzuweisen hatte; aus der altniederländischen Schule besass sie das Hauptwerk der Gebrüder van Eyck, sowie einzelne Werke von Nachfolgern derselben; von Niederländern des XVI. Jahrh., der sogen. Uebergangsperiode, eine fast zu reichliche Anzahl; eine Reihe charakteristischer Werke aus den verschiedenen deutschen Schulen; endlich aus der vlämischen und holländischen Schule des XVII. Jahrh. eine Anzahl kleiner Meister und einzelne bedeutendere Stücke. Die Auswahl der Sammlung Giustiniani ergab eine Folge guter Werke von den italienischen Naturalisten und Akademikern des XVII. Jahrh. Die K. Schlösser lieferten einige auserlesene Werke bedeutender italienischer Meister vom XVI. bis XVIII. Jahrh.; einige treffliche Bilder aus der französischen Schule, aus der deutschen Werke von L. Cranach d. Ae. und einige Meister des XVIII. Jahrh.; insbesondere aber eine Anzahl vorzüglicher Arbeiten der vlämischen und holländischen Malerei des XVII. Jahrh. Unter den einzelnen Erwerbungen waren mehrere ausgezeichnete Bilder aus verschiedenen Schulen: namentlich zwei Gemälde von Raphael und eine Reihe von Werken der altitalienischen Malerei, welche den Bestand der Sammlung Solly zu ergänzen vermochten.

Die so gebildete, 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnete Gemälde-Galerie hatte ihren besonderen Charakter, der ihr neben den grofsen europäischen Sammlungen ihren Werth und eine selbständige Bedeutung sicherte. Sie erwies sich im eigentlichen Sinne des Wortes als eine historische Sammlung, d. h. als eine solche, die von der Geschichte der Malerei, ihrem Verlauf in den verschiedenen Schulen und Epochen, ein deutliches Blld zu geben vermag.

Keine andere Sammlung, die gleichfalls erst im XIX. Jahrh. gebildete National Gallery zu London ausgenommen, zeigt eine solche Mannigfaltigkeit der Schulen, keine kommt der hiesigen Galerie an umfassender Zahl der Künstler gleich.

Dafür fehlt es ihr andererseits an jener Fülle von Meisterwerken aus den besten Epochen, wie ihn die grofsen Galerien von Paris, Florenz, Wien, Dresden, Petersburg und Madrid aufzuweisen haben. Diese Lücken auszufüllen war die Galerie-Verwaltung von Anfang an eifrig hemüht; allein bei beschränkten Mitteln und der Seltenheit der grofsen Meisterwerke konnte zunächst die Zahl solcher Erwerbungen nur klein sein. Unter diesen stehen die Madonna di Terranuova von Raphael, der H. Antonius von Murillo, die Altarbilder von Andrea del Sarto und Moretto obenan. Andrerseits konnten die niederländische Schule des XV. Jahrh. sowie die holländischen Kleinmeister mit einer Anzahl ausgewählter Stücke bereichert werden. — Dagegen ermöglichten seit dem Jahre 1873 reichlichere Mittel gröfsere Erwerbungen nach den verschiedensten Seiten. Von eingreifender Bedeutung war der Ankauf der Sammlung des Herrn Barth. Suermondt in Aachen, der besten Privat-Galerie Deutschlands, im J. 1874. Sie führte eine Reihe der immer noch schwach vertretenen holländischen Meister, sowie einige Meisterwerke der altniederländischen, deutschen und spanischen Schule der Galerie zu. Zudem gelang es in den letzten Jahren einige ganz hervorragende Gemälde für die Sammlung zu gewinnen, von denen hier insbesondere die drei neuen Rembrandt, die beiden Bildnisse von Dürer und das jüngste Gericht von Fiesole genannt sein mögen.

Diese Erwerbungen seit 1873, welche neuerdings die Ziffer 300 überschritten haben, machten Aenderungen in der Aufstellung unabweislich nothwendig. Auch erschien es längst erwünscht, eine Anzahl von Gemälden älteren Bestandes auszuscheiden, um eine Anordnung zu ermöglichen, welche zwar im Princip an der historischen Reihenfolge festhält, aber zugleich den anfänglich zu sehr vernachlässigten Gesichtspunkt einer symmetrischen und zugleich künstlerisch wirksamen Gruppirung berücksichtigt. Eine

solche Anordnung gründlich und konsequent durchzuführen, dazu war eine Umgestaltung der Räume, also der Umbau der Galerie unerläfslich. Es bedurfte vor Allem, mit Rücksicht auf das verschiedene Format und den künstlerischen Charakter der Bilder, einer mannigfaltigen Gliederung der Räume, der Eintheilung in verschiedene Raumformen, die bisher gänzlich gefehlt hatte, sowie andrerseits einer gründlichen Abhülfe hinsichtlich der Beleuchtung, die insbesondere durch den Bau des Neuen Museums geschädigt worden. Der schon Mitte der sechziger Jahre in Vorschlag gebrachte Umbau, neuerdings nach einem durchgreifenden Plane umgearbeitet, wurde im Wesentlichen 1877 begonnen und im Spätherbst 1884 vollendet. — Von dem Vorraum (Plan a) scheidet sich nun die Galerie in zwei symmetrische Haupttheile, entsprechend der systematischen Anordnung der Gemälde in zwei Hauptgruppen: die nach Westen gelegene Hälfte (Räume I—X) umfafst die romanischen Schulen (d. h. die italienische, spanische und französische), die östliche Hälfte dagegen (Räume XI—XXII) die germanischen Schulen (d. h. die altdeutsche, die altniederländische, die vlämische und die holländische). Auf beiden Seiten ist dann wieder die chronologische Folge innerhalb der Schulen möglichst eingehalten. — Gleichzeitig wurde eine nicht geringe Anzahl von Bildern ausgeschieden, um alle für die hiesige Sammlung irgend entbehrlichen Stücke Provinzial-Museen zuzuwenden (es sind im Herbste 1884 nahezu 500 Bilder zur Vertheilung gelangt).

II.

Ueberblick über die verschiedenen Schulen und deren Hauptwerke.

Die Galerie enthält Denkmäler der Malerei in ihrer Entwickelung von der zweiten Hälfte des Mittelalters bis zum Ausgang des XVIII. Jahrh. Und zwar nur Werke der Tafelmalerei (auf Holz oder Leinwand), welche sich in ihrem

technischen Verfahren, sowohl in den Darstellungsmitteln als in der Behandlungsweise, von der Handschriften- (Miniatur-) wie auch von der Wandmalerei*) wesentlich unterscheidet.

Einzelne Ausnahmen, in denen für die Miniatur oder das Wandgemälde dieselbe technische Methode angewendet wurde wie für das Tafelbild, können hier aufser Betracht bleiben. Die Miniatur- wie die Wandmalerei gehen der Tafelmalerei voraus und kommen daher früher zur Entwickelung.

In der früheren Zeit des Mittelalters bediente sich die Wandmalerei öfters der Leimfarbe, welche auf die mit heifsem Leim getränkte Mauerfläche aufgetragen wurde, bisweilen wohl auch des Temperaverfahrens (s. weiter unten). Zumeist aber wurde der sorgfältig geglättete und getrocknete Bewurf mit Kalkwasser wieder angefeuchtet, darauf die Zeichnung gebracht und nun die Malerei mit Farben, die mit Wasser angerieben und mit Kalk gemischt waren, ausgeführt; um den Schatten mehr Kraft zu geben, dann mit Tempera-Farben noch nachgeholfen (dies das sogen. „fresco secco", im Unterschiede vom „buon fresco"). Von diesem Verfahren unterschied sich wesentlich die eigentliche Frescomalerei, die erst seit Ende des XIV. Jahrh. in Gebrauch kam und gröfsere Uebung voraussetzte. Im Fresco wurde die Malerei mit den Erdfarben, die mit Wasser und Kalk wie bei der früheren Methode gemischt waren, unmittelbar auf dem frischen, noch feuchten Mauerkalk ausgeführt, sodafs sie mit diesem sofort sich verband und verhärtete (buon fresco); hier mufste allemal das auf dem frischen Bewurf begonnene Stück, so lange dieser noch feucht war, mithin am gleichen Tage, vollendet werden. Doch ward auch dieser Malerei bisweilen mit Tempera nachträglich mehr Vollendung und Kraft gegeben.

Die Tafelmalerei, deren dürftige Anfänge in das XI. und XII. Jahrh. zurückgehen, bediente sich bis zum Anfang

*) Die Werke der Handschriften-Malerei, welche das Museum besitzt, werden im Kupferstich-Kabinet (siehe dieses) aufbewahrt. Von Wandgemälden finden sich in einigen Galerien vereinzelte Bruchstücke, welche zumeist von der Mauer abgenommen und auf Leinwand übertragen worden. Siehe auch im Kupferstich-Kabinet die Fresken von dem lombardischen Maler Bernardino Luini. Doch liegt in der Natur der Sache, dafs Galerien nur ausnahmsweise solche Fragmente aufnehmen können.

des XV. Jahrh., in Italien bis gegen Ende desselben, vorwiegend der Temperatechnik, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit in Wasser löslichen Bindemitteln, deren Hauptbestandtheil das Eigelb bildete (an Stelle der im früheren Mittelalter gebräuchlichen Eiweifs- und Harzfarben). In Italien wurde dies Bindemittel zumeist aus Eigelb und Feigenmilch, in den nördlichen Ländern aus Eigelb und Honig oder Wein hergestellt. Mit den so zubereiteten Farben wurde die Malerei auf der Holztafel, die vorher einen sorgfältig präparirten Kreidegrund erhalten hatte, ausgeführt und alsdann, nachdem sie wohl getrocknet war, mit einem Firnifs überzogen. Dieser, aus einer Mischung von Harz, zumeist Bernstein oder Sandarach, mit Leinöl bestehend, hatte sowohl das Bild vor Feuchtigkeit, Staub und dergleichen zu schützen, als auch der Färbung, welche an sich glanzlos war, Schimmer und Leuchtkraft zu verleihen; nicht selten wurde auch erst durch den dem Firnifs eigenthümlichen (gelblichen oder röthlichen) Ton die farbige Wirkung vervollständigt. Da indess die so bereiteten Farben sehr schnell trockneten, mufsten vorher alle erforderlichen Töne auf der Palette oder in besonderen Schälchen präparirt sein, dann sowol in flachen Lagen übereinander als nebeneinander hingesetzt und durch strichelnde Behandlung, das sogenannte „Schraffiren", insbesondere bei sorgsamer Modellirung des Fleisches, möglichst ineinander übergeleitet und verbunden werden. Dies aber machte eine weichere Verschmelzung der Töne und damit eine feinere Durchbildung der Form, wie auch eine gröfsere Fülle und Lebhaftigkeit der Färbung unmöglich. Da zudem die Farbe erst durch den Firnifs ihre volle Tiefe und Leuchtkraft erhielt, so war es für den Maler schwer, sich von vornherein der Wirkung zu versichern. Endlich bereitete der Firnifs an sich mancherlei Schwierigkeiten, sofern er nur langsam trocknete und durch seinen dunklen Ton die Wirkung beeinträchtigen konnte.

Diese verschiedenen Nachtheile der Temperatechnik führten, als das Bedürfnifs nach höherer Vollendung in der Form wie in der Färbung, zugleich mit dem Streben nach

gröfserer Naturwahrheit, lebhafter hervortrat, zur Erfindung der sogenannten Oelmalerei. Zwar waren Oelfarben längst im Gebrauch, insbesondere zur Bemalung von Holzstatuen, Wappen, Geräthen, Mauerflächen sowie zu ornamentalen Zwecken, und kann daher von einer Erfindung derselben für die Tafelmalerei nicht die Rede sein. Allein ihre künstlerische Anwendung für Tafelbilder, die zugleich ihre Verfeinerung und Vervollkommnung voraussetzte, wirkte in Betracht ihrer bedeutsamen Consequenzen gleich einer epochemachenden Entdeckung. Es waren die Niederlande, speciell Flandern, und hier insbesondere die Gebrüder van Eyck (siehe unten), welche im ersten Viertel des XV. Jahrh. die neue Methode und damit die höchste Ausbildung der Tafelmalerei herbeiführten. So vollständig war die Umwälzung mittelst des neuen Verfahrens, dafs die darauf gegründete Darstellungsweise sofort zu einer Vollendung gelangte, die in mancher Hinsicht kaum wieder erreicht worden ist und auf die weitere Entwickelung der Malerei den gröfsten Einflufs übte. Die technische Neuerung bestand nicht blofs darin, dafs die Bereitung eines mehr geklärten und rascher trocknenden Firnisses, worauf sich zuerst das Augenmerk richtete, erzielt wurde; sondern, was die Hauptsache war, die Farben selbst — zuerst wahrscheinlich in der alten Temperamischung, bald aber mit einem leicht trocknenden Oel (in der Regel Nufs- oder Leinöl) angerieben — d. h. alle Farbentöne, erhielten einzeln, ehe sie aufgetragen wurden, einen kleinen Zusatz von geeignetem Firnifs. Dadurch gelang es nicht nur die Töne in zarten Uebergängen zu verschmelzen, die mannigfachen Abstufungen des Lichts nachzubilden und der Formbildung gröfsere Weichheit und Vollendung zu geben, sondern der Färbung von vornherein, auch im Detail, den erforderlichen Glanz, sowie Tiefe und Leuchtkraft zu verschaffen, so dafs nun das fertige Bild des nachträglichen Firnisses nicht mehr bedurfte. Eine solche Anwendung der neuen Technik setzte naturgemäfs ein klares Bewufstsein höherer künstlerischer Ziele, ein tieferes Verständnifs der natürlichen Formen und Lichtwirkungen voraus. Mit ihr erweiterte sich zugleich der Kreis der Dar-

stellung und umfafste bald nicht blofs die sichtbare Natur, sondern auch den Ausdruck des menschlichen Seelenlebens in bisher ungeahntem Umfange. — In Italien kam diese Technik erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. (nach 1470) und auch dann erst allmälig in Aufnahme. Dort auch erfuhr sie im XVI. Jahrh., dann gleichfalls in den nordischen Ländern mannigfache Umbildungen: die Künstler gingen insbesondere zu noch sorgfältigerer Rundung und Modellirung der Form, sowie zu reicherer Abstufung des Helldunkels, zum Gebrauch der reinen Oelfarbe über und trugen nun den Firnifs wieder auf die fertige Malerei als schützenden Ueberzug auf. Die vielfachen Modificationen, welche damals und fernerhin die neue Methode erfuhr, näher zu beschreiben, ist hier nicht möglich.

Sowohl die Temperagemälde als die Oelbilder des XV. Jahrh. waren vorherrschend auf Holztafeln gemalt, welche bisweilen mit Leinwand bedeckt, immer aber mit einem festen glatten Ueberzug versehen (grundirt) wurden; der blofsen Leinwand bediente man sich nur ausnahmsweise und zu bestimmten Zwecken. Erst gegen die Mitte des XVI. Jahrh. kommt die Leinwand namentlich in Italien mehr und mehr in Gebrauch und verdrängt schliefslich die Holztafel fast gänzlich. Dagegen wurde von der niederländischen Malerei des XVII. Jahrh. für Bilder von kleinerem und mittlerem Format die Holztafel noch gerne benutzt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der abendländischen Tafelmalerei sind vom Anfange des XIII. Jahrh.; ein sehr bemerkenswerthes Bild dieser Art befindet sich im Saal der deutschen Schule (Saal XI, No. 1216 A). Doch ist zu jener Zeit, wie im XIII. Jahrh. überhaupt, einerseits die Miniatur-, andererseits die Wandmalerei noch bei weitem vorherrschend. Und zwar bilden in den nördlichen Ländern insbesondere die Miniaturen, in Italien die Wandgemälde die mafsgebende Kunst, unter deren Einflufs sich die Tafelmalerei entwickelt. Die gesammte Malerei dient in der ältesten Zeit, bis in das XV. Jahrh., vorwiegend religiösen und namentlich kirchlichen Zwecken; wenn indefs die Miniatur schon frühzeitig auch Werke weltlichen Inhalts ziert

und die Wandmalerei zum Schmuck der fürstlichen Schlösser, dann auch der Ritterburgen und der Rathhäuser vielfach verwendet wird, so steht das Tafelbild im XIII. und XIV. Jahrh. fast ausschliefslich — als Antependium, Flügelbild, Altartafel, Reliquienschrein u. s. f. — im Dienste der Kirche. Auch für das Privatleben bestimmt hat es lediglich religiösen Zweck und Inhalt. Erst im XV. Jahrh. beginnt es, neben den biblischen Gestalten und Vorgängen, die Erscheinungen der natürlichen Welt, zunächst das Bildnifs, selbständig zu behandeln, und zieht dann dieselben in immer gröfseren Umfang in den Kreis der Darstellung.

Altdeutsche Schule. Die Altdeutsche Malerei (XI, XIII bis XV) ist in ihren verschiedenen Schulen vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. durch eine mäfsige aber charakteristische Anzahl von zum Theil bedeutenden Werken vertreten. In der älteren Zeit nimmt sie, von früheren Kunstweisen nur mäfsig beeinflufst (am meisten von der byzantinischen), eine ziemlich unabhängige Stellung ein und wird vornehmlich in der kölnischen Schule, von der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. an bis gegen die Mitte des XV., zu hervorragenden Leistungen fortgebildet. Sie erfährt alsdann den Einflufs der Eyck'schen Schule und tritt in eine neue, zunächst weniger selbstständige Bahn ein; doch nimmt sie bald wieder in ihren verschiedenen Schulen eine eigenthümliche Entwickelung, die sich insbesondere durch individuelle Charakteristik und Lebhaftigkeit des Ausdrucks kennzeichnet, aber auch leicht einen handwerksmäfsigen Zug annimmt. Leider wird die letzte Ausbildung, wenngleich durch die grofsen Künstler auf gewissen Gebieten erreicht, durch die politischen und kirchlichen Ereignisse gestört. — Die Gemälde, welche die Entwickelung vom XIII. Jahrh. bis zum Ausgang des XV. vornehmlich charakterisiren, finden sich an der westlichen Wand des Saales XI und im Kabinet XIII. Hier das schon erwähnte merkwürdige Werk aus der ältesten Epoche, wohl das bedeutendste erhaltene Tafelbild jener

Zeit, aus der westfälischen Schule (Soest, um 1200 bis 1230); dann aus dem XIV. Jahrh. einige kleine Gemälde der kölnischen Schule und zwei Altarflügel aus der ihr verwandten alten nürnberger Schule. Aus der späteren Zeit sind einige Meister der schwäbischen Schule hervorzuheben: Barth. Zeitblom, das Staffelbild zu einem seiner gröfsten Altarwerke; Hans Burgkmair aus Augsburg, eine h. Familie (beide in XI); Hans Baldung Grien, mehrere kirchliche Gemälde, darunter eines seiner Hauptwerke (No. 603 A, XIV); Christoph Amberger, zwei Bildnisse (XI und XIV); vor allem aber der jüngere Hans Holbein mit vorzüglichen Bildnissen, darunter eines seiner Hauptwerke, der Kaufmann Georg Gisze (XIV). Es folgen aus der niederrheinischen Schule der „Meister vom Tode Mariä" mit einem Flügelaltar und Barth. Bruyn mit einem seiner besten Werke (No. 588, beide in XIV). Von dem sächsischen Maler Lucas Cranach d. Ae. zählen einige kleinere Gemälde (insbesondere No. 589, XI) zu seinen guten Leistungen. Gut ist neuerdings auch die fränkische Schule vertreten: zumal es in den letzten Jahren gelang, eine der empfindlichsten Lücken, den oft beklagten Mangel an Werken Albrecht Dürer's, auf unverhofft glückliche Weise durch einige hervorragende Bildnisse des Meisters, worunter der berühmte 1884 erworbene Holzschuher, auszufüllen. Ferner sind hier zu erwähnen: ein Hauptbild seines Schülers Hans von Kulmbach (XI) sowie die Bilder der nach Dürer gebildeten Albrecht Altdorfer (No. 638 A und 638 B) und Georg Pencz (sämmtlich in XIV).

Altniederländische Schule (XI, XII; XIII, XIV, XV). In der nordischen Malerei des XV. Jahrh. nimmt diese Schule die erste Stelle ein. Sie hat das eigentliche Princip der Tafelmalerei entdeckt und sofort die Darstellung des realen Lebens in dem leuchtenden farbigen Schein aller Dinge bis in's kleinste Detail mit meisterhafter Technik ausgebildet. Hinsichtlich dieser Schule übertrifft die Berliner Galerie durch die Zahl ausgezeichneter Werke alle anderen öffentlichen Sammlungen. Voran steht das Hauptwerk der gesammten altniederländischen Malerei: die sechs Doppelflügel

des Genter Altarwerks der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck (XIV, XV). Hieran schliefst sich „Der Mann mit den Nelken" von Jan van Eyck (XIII). Dann von einem der hervorragendsten aber selbständigen Nachfolger der van Eyck, von Roger van der Weyden, der eine eigene brabanter Schule gründete, drei Flügelaltäre, von denen zwei zu seinen besten Werken gehören (XI, XIV, XV). Von anderen bedeutenden Nachfolgern der van Eyck sind Dierick Bouts (XI), Petrus Cristus und Gerard David (XII) in guten Bildern vertreten.

Besonders reich stellt sich die **Niederländische Schule** des XVI. Jahrh. dar (XII und XIII). Dieselbe steht jedoch als Kunst einer Uebergangszeit an künstlerischem Vermögen sowohl hinter der vorangegangenen als der nachfolgenden Malerei weit zurück und ist daher von vorwiegend historischem Interesse. Auf der einen Seite stehen die vlämischen und holländischen Meister, welche unter dem Einflusse italienischer Vorbilder die nationale Eigenthümlichkeit einbüfsen, allein eine neue, in der Freiheit der Darstellung und in der Formbildung entwickelte Kunst vorbereiten; auf der anderen diejenigen Meister, welche mit der beginnenden Ausbildung der verschiedenen Gattungen der Kleinmalerei, des Sittenbildes, der Landschaft und des Stilllebens, eine neue Kunst-Epoche einleiten. Beide Gruppen sind in seltener Vollständigkeit, z. Th. zu reichlich vertreten. Zu der ersten zählen insbesondere Jan Gossart (Mabuse), Herri Bles, Joachim de Patinir, Marten van Heemskerck, Frans Floris, Cornelisz van Haarlem, Abraham Bloemaert u. A. Erfreulicher sind die mehr eigenthümlichen und der Natur zugewendeten Begründer der kleineren Gattungen, die z. Th. in das XVII. Jahrh. hineinreichen: die Gebrüder Brueghel, Cornelis Massys, Cornelis Molenaer, Hans Bol, Paulus Bril, Roeland Savery, David Vinck-Boons u. A. Vorzüglich vertreten ist durch zwei Gemälde der seltene Meister Quinten Massys (XII), der die niederländische Kunstweise des XV. Jahrh. im Sinne der Renaissance fort- und umbildet. Von dem Begründer der Genremalerei Lucas van Leyden finden sich zwei

seiner sehr seltenen Bilder (XV), von dem Portraitmaler Antonis Mor ein Werk aus seiner ersten Zeit, das zu seinen besten Leistungen gehört (XII). Unter den Meistern endlich, welche die Anfänge der grofsen Zeit der holländischen Malerei bezeichnen und theilweise schon dem XVII. Jahrh. angehören, sind Paulus Moreelse, Jan Ravesteijn, Pieter Lastman, J. G. Cuijp und Adriaan van de Venne hervorzuheben.

Vlämische Schule (XII, XVI, XXI, XXII). An ihrer Spitze steht Rubens, zugleich ihr Schöpfer und ihr Führer, indem er die Vlämische Malerei zu selbständiger und den gröfsten Kunst-Epochen ebenbürtiger Bedeutung ausbildet. Von dem grofsen Meister hat Berlin allerdings keine so reiche Zahl umfangreicher Gemälde aufzuweisen, wie Petersburg, Wien, München und Madrid. Doch kennzeichnen die vorhandenen den Künstler nach seinen verschiedenen Seiten und haben zumeist als ganz von seiner eigenen Hand vollendete Werke einen besonderen Werth (die unter seiner Beihülfe ausgeführten Gemälde sind als solche bezeichnet). Die Auferweckung des Lazarus (XXI) ist ein treffliches Beispiel seiner grofsen Kirchengemälde, während No. 774 (XXI) und No. 785 (XII) die ganze Fülle von Heiterkeit und Lebenslust seiner mythologischen Darstellungen bekunden. In anderen Werken lassen sich die verschiedenen Stufen seiner fortschreitenden Entwickelung verfolgen: No. 798 H (XII) kennzeichnet die Zeit seines italienischen Aufenthaltes, welche seine Formbehandlung läuterte; das 1881 erworbene Gemälde „Neptun und Amphitrite" (No. 776 A in XII), als Composition ein Hauptwerk, vertritt die Zeit unmittelbar nach der Rückkehr des Meisters aus Italien; die schon genannten Gemälde und die neu erworbene kleine Beweinung Christi (No. 798 K, XVI) sind aus seiner mittleren Zeit, während No. 781 (XII) ihn auf der vollen Höhe der Meisterschaft in seiner letzten Epoche zeigt. No. 798 G (XII) gewährt als unvollendetes Gemälde Einblick in seine malerische Behandlung. — Auch von seinem gröfsten Schüler, Antonius van Dyck, besitzt die Galerie charakteristische, zum Theil sehr bedeutende Werke, wenngleich der Meister in

seinem Hauptfach, dem Bildnisse, nur spärlich vertreten ist. Es sind verschiedene Altargemälde, sowohl aus seiner ersten Zeit, da er, noch ganz unter Rubens' Einflufs, dessen Weise fast noch zu überbieten versuchte (z. B. No. 770, XXI), als auch ein besonders schönes Werk aus seiner späteren Periode (No. 778, XXI), nachdem er sich in Italien durch das Studium der dortigen grofsen Meister selbständiger entwickelt hatte. Ebenso sind van Thulden, Diepenbeeck und van Mol (XXI) durch bedeutende Bilder vertreten.

Die grofsen Eigenschaften der Vlämischen Schule, Schwung der Formen und Bewegtheit der Composition, verbunden mit Fülle und Leuchtkraft der Färbung, geben sich auch in den Stillleben der vlämischen Meister kund, im Thierstück monumentalen Umfangs wie im Blumenstraufs. In der Galerie hat diese Gattung insbesondere von Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Brueghel, der in diese Periode übergreift, und Daniel Seghers gute Werke aufzuweisen. — Die Porträtmalerei der Schule zeigt nicht selten als Familienbild durch den grofsen Umfang und durch die festlich stattliche Erscheinung der Dargestellten, sowie durch die malerische Umgebung einen in's Monumentale spielenden Charakter. Wirkungsvolle Werke dieser Art sind von Cornelis de Vos (XII, XXI) und Peeter Meert (XXI) vorhanden.

Weniger reich ist das vlämische Sittenbild vertreten, das in der farbigen Schilderung eines fröhlichen, von Lust und Uebermuth erfüllten Volkslebens gleiche Vorzüge aufweist; doch finden sich von dem jüngeren Teniers eine Reihe charakteristischer und zum Theil trefflicher Werke (No. 856 und 866 C, XVI; 857, XII und 859, XXII). Von dem gleichen Meister ist das Bild No. 866 E beachtenswerth, Neptun und Amphitrite (XII), da er hier, wie öfters, die Hauptfiguren einem grofsen Bilde des Rubens (No. 776 A, s. oben) entnommen hat. Von Brouwer, jenem genialen Maler des vlämischen Volkslebens, der mit treffendem Humor die feinste malerische Behandlung verbindet, ist eine in ihrer Art sehr seltene grofse Landschaft, in der tageshellen Wirkung treu beobachtet und von geistreicher Be-

handlung, hervorzuheben (XVI). — In der Landschaft repräsentiren die älteren schon genannten Meister Jan Brueghel (XVI) und Paulus Bril (XII) zwei verschiedene Richtungen: der erstere die zierliche farbenreiche Schilderung des heimathlichen Landes, der zweite die mehr dekorative Darstellung der südlichen Natur mit ihrem klassischen Formenreichthum; eine Gattung, auf deren weitere Entwickelung er grofsen Einflufs ausgeübt hat.

Holländische Schule. Die Holländische Schule zeichnet sich durch eine seltene Vollständigkeit der gröfseren und kleineren Meister aus. Die Künstler, welche die Anfänge dieser Schule kennzeichnen, sind schon genannt. In der weiteren Entwickelung derselben tritt, dem holländischen Volkscharakter entsprechend, nicht (wie in der vlämischen) eine einzige hervorragende Persönlichkeit als bestimmender Mittel- oder Höhepunkt hervor; vielmehr schlagen eigenthümlich angelegte Kräfte die verschiedensten Wege ein und begründen so eine ganze Anzahl von kleineren in sich selbständigen Gattungen. Zunächst entwickelt sich die Portraitmalerei, im Einklang mit der grofsen Rolle, welche die einzelne bürgerliche Persönlichkeit in dem neugegründeten Freistaate spielt. Auf diesem Felde ist neben Ravesteijn, Moreelse u. A. insbesondere Frans Hals, der an der Spitze der früheren holländischen Bildnifsmalerei steht, in einer Reihe von Werken vertreten, welche die Entwickelung des Künstlers verfolgen lassen (insbesondere No. 800 und 801, XXI, 801 G, XX; 801 H, XVIII). Er gehört zugleich durch seine Schilderung von charakteristischen Volkstypen zu den Begründern der holländischen Genremalerei; Beispiele dafür sind No. 801 A, XVIII, 801 C, XIX, auch 801 D, XX. Neben Frans Hals zeichnet sich der Amsterdamer Bildnifsmaler Thomas de Keijser durch mehrere treffliche Werke aus, wie deren eine andere Galerie kaum aufzuweisen hat (No. 750 B und C, XVII, 753 A und B, XXI).

Auch die reiche Entwickelung, welche die holländische Genremalerei nimmt, kommt in der Galerie zu einem sehr mannigfaltigen Ausdruck. Und zwar sowohl die rühere Periode, welche sich besonders in der Schilderung

einer abenteuernden Soldateska und eines derben Bauernstandes hervorthut, als die spätere. Die letztere machte, neben einer mehr gemüthlichen Auffassung des ländlichen Treibens und der beschränkten Existenz der kleinen Leute, mit Vorliebe das gesittete Leben der bürgerlichen Klassen, des „Mijnheer" und seines Hauses, zu ihrem Gegenstande. In dieser Gattung sind insbesondere Ter Borch, Jan Steen, Metsu, Netscher, Pieter de Hooch und der Delft'sche van der Meer zu nennen, alle, wenn auch zumeist mit wenigen Werken, doch gut und charakteristisch vertreten. Dagegen sind die sogenannten Kleinmeister, wie Gerard Dou, Frans van Mieris, Slingeland nur spärlich vorhanden. Hervorragende Werke von besonders gesuchten Meistern sind: von Ter Borch No. 791 und 793 (XVII), von Jan Steen No. 795 (XXI) und 795 C (XIX), von Metsu No. 792 (XXI), von van der Meer No. 912 B (XVI), und eine Perle des holländischen Sittenbildes, eines der schönsten Werke von Pieter de Hooch 820 B (XVII).

Was die Genremalerei besonders auszeichnet, ist die feine Ausbildung des Helldunkels, welche zugleich die schwebende Stimmung des Vorgangs, die leise Bewegung des inneren Lebens zum Ausdruck bringt. Die dadurch bewirkte malerische Vollendung hebt die holländische Kunst auf die höchste Stufe. Und hier ist es nun doch, ähnlich wie in der vlämischen Malerei Rubens, ein über alle hinausragender Meister, Rembrandt, der diese Ausbildung des eigentlich Malerischen vollzieht und auf die Entwickelung der holländischen Schule in ihrer zweiten Periode einen weittragenden Einflufs übt. Von ihm empfängt auch die Schilderung des Sittenlebens einen höheren künstlerischen Charakter; bedeutende Meister wie Pieter de Hooch, der Delft'sche van der Meer, Nicolaas Maes, Adriaan van Ostade standen direkt unter seiner Einwirkung. Von Rembrandt selbst hat die Sammlung charakteristische, zum Theil ausgezeichnete Werke aus seinen verschiedenen Perioden aufzuweisen. Ein hervorragendes Werk des Meisters und von eigenthümlichem Zauber ist das Bildnifs seiner Gattin Saskia (XVIII); zwei kleine Bildchen mit biblischen Darstellungen (No. 805

und 806, XVII) sind treffende Beispiele für die Wirkung des Helldunkels in der heimlichen Geschlossenheit des Hauses. Vor Allem aber sind die drei Rembrandt, welche zu den neuesten Erwerbungen gehören (1883), vorzügliche Zeugnisse der Meisterschaft aus seiner besten Zeit: „die Vision des Daniel" (XIX), von besonderem Reiz durch den poetisch-stimmungsvollen Ausdruck des Vorgangs (die Macht des Helldunkels); „Susanna mit den beiden Alten" (XVII), von höchster Vollendung im Einklang blühender Färbung mit Feinheit des Tons, endlich „Joseph von Potiphar's Frau verklagt" (XVI), von unübertroffener Pracht und Leuchtkraft des Kolorits. — Auch Rembrandt's Schüler sind zum Theil gut vertreten. Charakteristisch für den monumentalen Zug, der gleichfalls durch Rembrandt in die holländische Malerei eingeführt wird, sind die beiden Werke des höchst seltenen G. Horst (XXI).

Die grofse Mannigfaltigkeit der Gattungen, die sich bei der hohen Ausbildung dieser Malerei über alle Gebiete des Lebens erstrecken und sämmtlich ihre besonderen Meister haben, läfst sich hier nur andeuten.

Die Landschaft, welche in der Schilderung der heimatlichen Natur jetzt auch die Stimmungen des atmosphärischen Lebens charakterisirt, hat in der Sammlung ihre tüchtigsten Vertreter. Von Jacob van Ruisdael finden sich (unter 10 Bildern) zwei Fernsichten bei Haarlem (XIX und XX) und eine grofse, stürmisch bewegte See (XXI), die zu seinen besten Werken zählen; von A. van der Neer eine ganze Reihe von z. Th. erlesenen Stücken; von Everdingen u. a. zwei feine Bildchen mit norwegischen Motiven; eine vorzügliche Dünenlandschaft vom Haarlemer van der Meer (XX); auch Hobbema, J. van Goijen, Hackaert, Joris van der Hagen, Hulst, S. van Ruijsdael sind charakteristisch vertreten. — Nicht minder zeichnet sich durch gute Werke der besten Meister die mit dem Hirten-, Jagd- und Thierleben verbundene Landschaft aus: eine Gattung, welche in Holland zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet wurde. Insbesondere sind hier die Werke von Paulus Potter, Aalbert Cuijp (No. 861 B, XX), Adriaan van de Velde

(No. 922 B, XX), Karel du Jardin (848 E und F, XVIII), Philips Wouwerman (No. 899, XXI), Nicolaas Berchem (No. 896, XIX), Hendrik Mommers hervorzuheben. Auch das zu einer besonderen Gattung ausgebildete Architektur-Stück, ebenso das Seebild hat tüchtige Meister aufzuweisen. Für das erstere sind namentlich Barth. van Bassen und Emanuel de Witte (No. 898, XVI) zu nennen; im zweiten ist Simon de Vlieger, Ludolf Bakhuisen (No. 895, XXI) und Jan van de Capelle, letzterer mit einem vorzüglichen Bilde, vertreten (XII), während freilich von dem Hauptmeister dieser Gattung, Willem van de Velde, nur Werke zweiten Ranges vorhanden sind. Endlich die verschiedenen Arten des Stilllebens, welche der Holländer mit jener besonderen Liebe und Sorgfalt ausgebildet hat, die er dem Schmuck und Geräthe seines reich ausgestatteten Hauses, den Blumen und Früchten seines wohlgepflegten Gartens zuwendet. Hier zeigt sich in der Vollendung des Kolorits, in dem bald reiche Farbenpracht, bald feingestimmtes Helldunkel vorwiegt, verbunden mit staunenswerther Zartheit der Durchführung, die grofse Meisterschaft, zu welcher eine Anzahl von Künstlern diese Gattung erhoben haben. Treffliche Beispiele bieten die Gemälde von Jan Weenix (No. 974 A und 1001, XVII), Kalf, Jan D. de Heem (No. 906 und 906 B, XXI), Jan van Huijsum (No. 972 A und B, XX), Rachel Ruijsch.

Die Italienische Schule. Die Italienische Schule ist in einer Weise vertreten, die der Galerie ein ganz besonderes Interesse verleiht. Die bedeutsamen Anfänge, welche die Kunst des Trecento ausmachen und durch selbständige Anschauungs- und Gestaltungsweise die grofse Zeit der Malerei vorbereiten, sind durch eine Anzahl lehrreicher Beispiele gekennzeichnet: und zwar für beide Hauptschulen der Epoche, sowohl für die florentinische als die sienesische (III). Von Giotto selbst, dem grofsen florentinischen Meister und Hauptbegründer der neuen Entwickelung, hat die Galerie kein Werk aufzuweisen: wohl aber von einem seiner besten Schüler, Taddeo Gaddi, der dem Meister besonders nahestand, ein sehr bemerkenswerthes Triptychon (No. 1079 bis

1081, III), sowie ein Paar Tafeln, zu einer gröſseren Folge gehörig, denen Compositionen Giotto's zu Grunde liegen (No. 1073 und 1074, III). Charakteristisch für die Schule Giotto's ist auch die Madonna von Agnolo Gaddi. Ferner sind Giotto's Nachfolger, welche nach gewissen Richtungen die Malerei ihrer weiteren Ausbildung zuführen, Orcagna, Spinello Aretino, Lorenzo Monaco, wenigstens in guten Schulbildern vertreten. Noch besser stellt sich die Schule von Siena dar, besonders anziehend durch den Liebreiz ihrer Bildungen, der sich auch in der Färbung ausspricht. Von Lippo Memmi, der neben Simone Martini zu den Führern der Schule gehört, finden sich zwei Madonnenbilder vor (davon No. 1081 A mit seinem Namen bezeichnet), ferner von den Nachfolgern, die für Siena Bedeutung erlangt haben, insbesondere von Pietro Lorenzetti (No. 1077) und Bartolo di Fredi, ächte Werke, sowie eine Anzahl guter Schulstücke. Auch die sienesische Malerei des Quattrocento, die wir hier anschlieſsen, weil sie mit der groſsen Entwickelung der neuen Epoche nicht Schritt zu halten vermochte, hat charakteristische Zeugnisse aufzuweisen, namentlich Werke von Sassetta (No. 1122), Neroccio di Bartolommeo (No. 1097 B), Giovanni di Paolo (No. 1097 A). Endlich sind noch andere Schulen und Meister, welche im Trecento neben Florenz und Siena eine sekundäre Stellung einnehmen, in der Galerie vertreten: Alegretto Nuzi von Fabriano, Barnaba da Modena, die altvenezianische und die altpaduanische Schule.

Insbesondere aber liegt in dem Besitz von groſsen und und kleinen Werken aus der bedeutsamen Epoche des Quattrocento eine Stärke der Sammlung. Schon von den führenden Künstlern des XV. Jahrh. wurde eine hohe Meisterschaft erreicht, indem sich nun mit der plastischen Durchbildung der Formen, dem groſsen monumentalen Zug, dem immer weitere Gebiete umfassenden Studium der Natur eine immer zunehmende Herrschaft über die Darstellungsmittel verband. Aus dieser Zeit hat die Galerie in seltener Vielseitigkeit Werke aller namhaften Schulen aufzuweisen, und darunter solche, die nicht blos historische Be-

deutung haben. Daher ist die hiesige Sammlung insbesondere geeignet, von der reichen und umfassenden Entwickelung des XV. Jahrh. eine deutliche Vorstellung zu geben. Doch bleibt dabei zu berücksichtigen, dafs diese Kunst, die Venetianische Schule ausgenommen, vor Allem in der Wandmalerei („buon fresco") zu Leistungen von höchstem künstlerischem Werthe sich erhoben hat, während sie in den Tafelbildern noch schüchtern und mit sichtbarer Anstrengung ein neues Gebiet betritt.

Aus der Toskanischen Schule, die ein Hauptglied in der Kette jener Entwickelung bildet, sind Hauptwerke vorhanden von Masaccio, Fra Angelico, dessen Jüngstes Gericht (No. 60 A, VI; neue Erwerbung) zu den schönsten Werken des durch die hohe Anmuth seiner Gestalten wie durch den Ausdruck innig reiner Empfindung ausgezeichneten Meisters gehört; ferner von Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo, zum Theil von selbständigem und grofsem künstlerischem Reiz (z. B. No. 106, 90, 69, I). Von Domenico Ghirlandaio, welcher für Florenz den Höhepunkt des Quattrocento bezeichnet, finden sich charakteristische Leistungen seiner Werkstatt und seiner Schüler (I). Andererseits zeigt sich die Bedeutung der Schule in Werken der seltensten Art; so die Madonna von Verrocchio, welche den Einfluss der Bronze-Plastik und ihrer Formenstrenge auf die Malerei bekundet, und die Verkündigung von Piero Pollaiuolo, ein interessanter Versuch zur Einführung der Oeltechnik und ein Beispiel für die freie Behandlung antiker Ornamente durch die Renaissance (I). — Neue Elemente bringt die Umbrisch-Toskanische Schule hinzu, in der perspektivischen Behandlung der Form, der Durchbildung des Nackten, in der Sättigung und Leuchtkraft der Färbung. Auf diesem Felde treten Fiorenzo di Lorenzo, Melozzo da Forlì und insbesondere Signorelli hervor, der Letztere mit ausgezeichneten Werken, welche an die höchste Blüthezeit nahe hinanreichen (I und II). — Aus der Umbrischen Schule finden sich Bilder von Gentile da Fabriano, Pinturicchio, Spagna, Bertucci; doch fehlt noch der

Führer der Schule, Perugino. — Von der Oberitalienischen Malerei ist die Schule von Padua, deren Begründer Francesco Squarcione und ihr Führer Mantegna, der Meister perspektivischer Formendurchbildung und scharfer Charakteristik, gut vertreten (II); ebenso die verwandten Schulen von Bologna und Ferrara, aus welchen die Galerie ein Werk des Cosimo Tura von hohem, phantastischem Reiz besitzt (II). — Einen sehr bedeutsamen Gang nimmt die Entwicklung der Venetianischen Schule, indem sie mit Einführung der neuen Technik durch Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits die malerische Darstellung vollendet. Auch dafür bietet die Galerie bezeichnende Beispiele. Aus der frühen Zeit ist ein sehr seltener Meister durch ein hervorragendes Werk vertreten: der Veroneser Vittore Pisano, der als vortrefflicher Porträtist (besonders durch seine Medaillen berühmt) und als scharfer Beobachter des Naturlebens auf den Fortgang der Schule von Einfluss gewesen ist (I). Von Antonello da Messina, der die ausgebildete Oelmalerei nach Venedig bringt, findet sich eines jener wenigen ausgezeichneten Bildnisse, die den Meister neben die gröfsten Künstler aller Zeiten stellen. Von dem eigentlichen Führer der Schule, Giovanni Bellini, und den unter seinem Einfluss stehenden Zeitgenossen, wie Cima und Carpaccio, von den kleineren Meistern der Schule und den mit den Bellini wetteifernden Vivarini eine Reihe von Werken, darunter einzelne treffliche Leistungen (so der von Engeln betrauerte Christus von Gio. Bellini, VI, und das grofse Altarbild des Luigi Vivarini, II). — Endlich sind aus der Lombardischen Schule, der die Behandlung des Helldunkels zufällt, einige Meister, darunter Ambrogio Borgognone, gut vertreten.

Dagegen findet sich von hervorragenden Werken aus der Blüthezeit der italienischen Malerei nur eine kleine Anzahl: diese empfindliche, wohl nicht mehr auszufüllende Lücke der Berliner Galerie macht ihr allein den Anspruch streitig, zu den grofsen Sammlungen ersten Ranges zu gehören. Immerhin vermag das Vorhandene eine Vorstellung von der grofsen Epoche zu geben. Von Raphael mehrere an-

ziehende Jugendwerke, die seine Entwickelung innerhalb der Umbrischen Schule und über dieselbe hinaus charakterisiren (namentlich No. 145, 247 A, 248, V); von Fra Bartolommeo und seinem Freunde Albertinelli ein grofses Altarbild; die schon erwähnte Tafel von Andrea del Sarto (IV); von Franciabigio, dem Freunde und Arbeitsgenossen Andrea's, ein gutes Bildnifs (V), sowie von dem späteren trefflichen Bildnifsmaler Bronzino das Portrait des Ugolino Martelli (IV). Ferner aus der Lombardischen Schule vorab ein höchst beachtenswerthes Altarbild, das neuerdings aus dem Vorrath hervorgeholt worden, früher nur für ein Werk aus der Mailändischen Schule galt, aber wohl als eigenhändiges Werk des grossen Meisters Leonardo da Vinci angesprochen werden darf (No. 90 B, II); ein Jugendwerk des Gaudenzio Ferrari (IV), ein gutes Gemälde des seltenen Boltraffio (IV), die Caritas von Sodoma (V); vor allem aber ein Hauptbild des Correggio, Leda mit ihren Gespielinnen (IV); aus den Schulen von Bologna und Ferrara mehrere Bilder von Franc. Francia und seinen Schülern, von Dosso Dossi, Garofalo und Mazzolino. — Den Höhepunkt der Venetianischen Schule bezeichnen einige Bildnisse von Tizian, darunter das des Töchterchens des Roberto Strozzi; einige Gemälde des in Galerien selten vertretenen Sebastian del Piombo, verschiedene Altartafeln von Paris Bordone, Tintoretto und Lorenzo Lotto (sämmtlich in IV und VIII); von Letzterem noch zwei treffliche Bildnisse (IV und VI); endlich auch profane Malereien zum Palastschmuck von Paolo Veronese und Tintoretto (VIII und a). Vorzüglich ist die an die Venetianer sich anschliessende Schule von Brescia in ihren besten Meistern Moretto (Bonvicino) Romanino und dem seltenen Savoldo vertreten (VIII); die Altartafel des ersteren (No. 197) gehört zu seinen schönsten Werken.

Die Nachblüthe der Italienischen Kunst im XVII. Jahrh., jetzt freilich weniger geschätzt als früher und auf ihren wahren Werth zurückgeführt, läfst sich in der Sammlung z. Th. trefflich kennen lernen; sowohl die akademische Richtung von ihrer besten Seite in einem Hauptwerke von Guido Reni (No. 373, IX) und einem ausgezeichneten Bild-

nisse des Carlo Maratti (VII), als die naturalistische Gegenströmung in Caravaggio (IX), von dem sich hier eine seltene Anzahl guter Werke findet, sowie in Ribera und Salvator Rosa. — Endlich zeigt sich der letzte Aufschwung der Italienischen Malerei (am Ende des XVII. und im XVIII. Jahrh.), von künstlerischem Werth durch das Verständnifs farbiger dekorativer Wirkung und durch virtuose Behandlung unter dem Einflufs der venetianischen Meister, von der günstigsten Seite: ein Hauptbild von Luca Giordano (IX), vortreffliche Werke von Tiepolo (VII und IX), eine Ruinen-Landschaft von G. P. Panini (IX), sowie Städte-Ansichten von Belotto, gen. Canaletto (VII) sind hier hervorzuheben.

Spanische Schule. Durch einige Hauptwerke der gröfsten Meister der Blüthezeit, der ersten Hälfte des XVII. Jahrh., ist die Spanische Schule vertreten (IX). Ihre Meisterschaft besteht in der malerischen, auf Helldunkel und Kraft oder auf Feinheit des Tons gerichteten Behandlung, mit der sich lebensvoller Naturalismus, energische Charakteristik und öfters der ergreifende Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung wirksam verbinden. Besonders zeichnen sich aus ein grofses Bild von Zurbaran, der Feldhauptmann del Borro und der neuerdings erworbene Zwerg vom Hofe Philipps IV. von Velasquez, sowie die Verzückung des H. Antonius von Murillo, die zu den schönsten Werken desselben zählt. Von den namhaften Zeitgenossen und Schülern dieser grofsen Meister, Alonso Cano, Carreño und Cerezo, hat die Galerie einige gute Werke aufzuweisen.

Französische Schule. Auch die Französische Schule umfafst nur eine kleine Anzahl von Gemälden; doch giebt diese kleine Zahl von der Entwickelung der Französischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrh. ein nahezu vollständiges Bild. Von Nicolas Poussin finden sich einige mythologische Darstellungen, glückliche Beispiele seiner edlen Formgebung und auf stilvolle Gröfse gerichteten Kompositionsweise; namentlich aber ist die Ansicht von Acqua acetosa nicht nur sein Hauptwerk in dieser Gattung, sondern eines der schönsten Werke der klassischen Landschaftsmalerei überhaupt (VII). Von Claude Lorrain eine in neuester Zeit erworbene treff-

liche italienische Landschaft (No. 448 A, VII). Von Charles Lebrun, dessen umfangreiche historische Kompositionen jetzt wenig geschätzt sind, ist ein grofses Familienporträt vorhanden, vielleicht das beste seiner Werke (IX). Von den Bildnifsmalern, welche die Persönlichkeit von ihrer glänzenden Seite und in lebhafter, der Welt zugewendeter Beweglichkeit anziehend zu schildern wissen, sind mehrere Hauptmeister mit einzelnen aber ausgewählten Stücken vertreten: Pierre Mignard, Nic. Largillière, Hyacinthe Rigaud und Antoine Pesne (IX); letzterer am Berliner Hofe von Friedrich dem Grofsen beschäftigt, der die zu hoher Meisterschaft gelangte Kunst jener Epoche wohl zu schätzen wufste. — Ebenso finden sich von Antoine Watteau, der das heitere lebensfrohe Treiben der Gesellschaft jener Zeit inmitten der anmuthigsten Natur mit vollendetem malerischem Reiz darstellte, zwei treffliche Gemälde (eine grofse Anzahl seiner Werke sowie von Bildern seiner Nachfolger bewahren noch die königlichen Schlösser); während Fr. Boucher und J. B. Greuze, die, dem Zuge des Zeitalters folgend, der Eine mit derberem Reiz die unverhüllte Sinnlichkeit, der Andere die sinnliche Anmuth in einem Schleier von Empfindsamkeit und Unschuld wohl zu schildern verstanden, in ihren einzelnen hier vorhandenen Werken wenigstens charakterisirt sind (VII).

III.

Die Hauptwerke der verschiedenen Schulen nach ihrer räumlichen Folge.

Der Besucher betritt die Galerie am besten von dem Eingangsraum (a) aus, wendet sich zunächst nach rechts, zum westlichen Flügel und durchwandert hier die Räume der Folge nach von I—X; geht dann zurück, wieder durch den Eingangsraum (a) und nun zum westlichen Flügel, durch die Säle und Kabinette von XI—XXII. Die Umschau erfolgt in den Sälen wie in den Kabinetten immer von der dem Eintretenden rechts liegenden Wand. — In der Rotunde (c) sind die Teppiche nach den Cartons Raphael's ausgestellt.

Rotunde (c). Die Teppiche nach den Cartons von Raphael.

Der Papst Leo X. bestellte bei Raphael zehn Cartons, um danach in den Niederlanden (wahrscheinlich in Brüssel) Tapeten in Gold, Seide und Wolle wirken zu lassen, welche bei kirchlichen Festen zum Schmuck der unteren Wände der sixtinischen Kapelle dienen sollten. Diese Tapeten werden noch heute in einem Saale des Vaticans aufbewahrt. Mit Ausnahme einer minder bedeutenden Darstellung (Paulus und Silas im Gefängniss während eines Erdbebens) ist die hier aufgestellte Folge der obigen gleich und auch in denselben Stoffen gleichzeitig in derselben Fabrik ausgeführt worden. Früher im Besitz Heinrich's VIII. von England, bildete sie bis zum Tode Karl's I. eine der Hauptzierden des königlichen Palastes zu Whitehall. Bei der Versteigerung der Kunstschätze jenes Königs gelangte sie nach Spanien, von da 1823 nach England zurück, woselbst sie im Jahre 1844 angekauft worden ist.

1244. Der Tod des Ananias. Petrus, von acht Aposteln umgeben, spricht von einer erhöhten Bühne herab das göttliche Strafgericht über Ananias aus, welcher, im Vorgrunde zusammengestürzt, den Geist aushaucht.

1245. „Weide meine Schafe". Links Christus in lichten Gewändern, mit der Rechten auf den vor ihm knienden Petrus, mit der Linken auf eine Heerde Schafe in der Landschaft deutend. Ringsum die Apostel.

1246. Paulus und Barnabas in Lystra. Links vor einer Säulenhalle Paulus, welcher voll Entrüstung, dafs man ihnen als Göttern Opfer darbringen will, sein Kleid zerreifst. Hinter ihm Barnabas, Gott bittend, solchen Greuel von ihnen abzuwenden. Rechts das Wunder der Heilung des Lahmen. In der Architektur des Hintergrundes ein Standbild des Merkur, für den das Volk den Paulus genommen hatte.

1247. Der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen. Links Paulus, welcher, mit erhobener Hand auf Elymas deutend, die Worte spricht: „Du sollst blind sein."

1248. Die Bekehrung des Paulus. Der vom Pferde gestürzte Paulus blickt am Boden liegend zu Christus empor, welcher ihm, von vier Engeln umgeben, erscheint.

1249. Paulus predigt zu Athen im Areopag. Links der auf der Höhe einiger Stufen stehende Paulus, die Arme in der Begeisterung der Rede erhoben. Hinter ihm drei Philosophen verschiedener Schulen. Zunächst im Mittelgrunde mehrere Sophisten über den Inhalt der Rede in lebhaftem Streit.

1250. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Der auf die Knie gesunkene Heilige blickt mit ausgebreiteten Armen zu Gott Vater und Christus empor, welche ihm in einer Glorie von drei Engeln erscheinen.

1251. Der wunderbare Fischzug. Petrus, in dem Schiffe zur Rechten, vor dem zu ihm sprechenden Christus in Folge des Wunders auf die Knie gefallen; hinter ihm sein Bruder Andreas. In dem zweiten Schiffe wird das überfüllte Netz emporgezogen.

1252. Die Heilung des Lahmen. Unter der Säulenhalle des Tempels von Jerusalem hat Petrus die Hand eines elenden Krüppels zu seinen Füfsen, welcher voll Vertrauen zu ihm emporschaut, ergriffen und spricht zu ihm: „Stehe auf und wandele."

Oberlichtsaal 1. Florentinische und Umbrische Schule des XV. Jahrhunderts.

79 B. Luca Signorelli gen. Luca di Cortona (1441—1523; Umbr.-Tosk. Schule). Maria von Elisabeth begrüfst.

102. Sandro Botticelli (1446—1510; Florenz). Thronende Madonna von Engeln umgeben.

106 A. u. B. Derselbe. Simonetta, die Geliebte des Giuliano de' Medici; Giuliano de' Medici.

53 u. 54 A. Melozzo da Forlì (1438—1494; Umbr.-Tosk. Schule). Allegorische Darstellung der Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino. — Aus dem Cyklus von Gemälden, der sich im herzoglichen Palast zu Urbino befand; zwei andere Stücke in der National Gallery zu

London. Der kniende Fürst auf No. 54 ist der Herzog Federigo da Montefeltro.

204. Piero di Cosimo (1462—1521; Florenz). Anbetung der Hirten.

104 A. Andrea del Verocchio (1435—1488; Florenz). Maria mit dem Kinde. — Bei der Seltenheit der Gemälde des Meisters von besonderem Interesse.

79 A. Luca Signorelli. Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik mit seinen Begleitern. — Für die Behandlung der antiken Mythologie im Sinne der Renaissance von besonderem Interesse.

73. Piero Pollajuolo (geb. 1443, 1496 als verstorben angeführt; Florenz). Verkündigung. Im Hintergrunde das Arnothal mit der Stadt Florenz.

66. Fra Filippo Lippi (um 1406—1469; Florenz). Maria das Kind verehrend. — Ein Hauptbild des Meisters.

88. Domenico Ghirlandajo und Francesco Granacci (1449—1494 und 1477—1543; Florenz). Maria und Kind in der Herrlichkeit mit Heiligen.

129. Fiorenzo di Lorenzo (um 1440/50—1521; Perugia). Maria mit dem Kinde.

95. Fra Filippo Lippi. Maria als Mutter des Erbarmers.

1124 u. 1128. Sandro Botticelli. Venus. — Der H. Sebastian.

107. Piero di Cosimo. Venus, Amor und Mars.

106. Sandro Botticelli. Madonna mit den beiden Johannes.

59 A. Vittore Pisano († nach 1449; Verona, Venedig). Anbetung der Könige. — Ein Hauptwerk aus der letzten Zeit des Meisters.

Oberlichtsaal II. Oberitalienische Schulen des XV. Jahrhunderts.

21. Domenico Ghirlandajo (1449—1494; Florenz). Judith mit ihrer Magd. Datirt 1489.

4. Giovanni Bellini (um 1428—1516; Venedig). Beweinung Christi.

44. Bartolommeo Montagna (thätig um 1480—1523; Vicenza). Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.

51. Ambrogio da Fossano, gen. Borgognone (um 1450/60—1523; Mailand). Maria mit dem Kinde.
29. Andrea Mantegna (1431—1506; Mantua). Darstellung Christi (durch Oelüberzug verdunkelt).
111. Cosimo Tura, gen. Cosmè (1420/30—1494/98; Ferrara). Madonna mit Heiligen. — Hauptwerk des Meisters.
23. Vittore Carpaccio (thätig 1470—1519; Venedig). Petrus segnet den H. Stephanus und andere Gläubige zu Diakonen ein. Datirt 1511.
1170. Marco Zoppo (thätig um 1468—1498; Padua, Venedig, Bologna). Thronende Madonna zwischen vier Heiligen. — Hauptwerk des Meisters.
112. Lorenzo Costa (1460—1535; Ferrara und Bologna). Darstellung Christi. Datirt 1502.
38. Luigi Vivarini (thätig 1464—1503; Venedig). Thronende Madonna mit Heiligen. — Hauptwerk aus des Meisters späterer Zeit (1501), im Wetteifer mit Giovanni Bellini.
9. Andrea Mantegna. Bildnifs des Kardinals Luigi Scarampi.
90B. Leonardo da Vinci (1452—1519; Florenz und Mailand). Der auferstandene Christus zwischen den hh. Leonardo und Lucia (s. II).
79. Luca Signorelli. Zwei Flügelbilder eines Altars.
18. Antonello da Messina (um 1444—1493; Messina, Venedig). Bildniss eines jungen Mannes (s. II).
2. Giovanni Battista da Conegliano; gen. Cima (thätig 1489—1508; Venedig). Thronende Madonna mit Heiligen.
20. Marco Basaiti (thätig um 1490—1521; Venedig). Altartafel. Lünette: Maria mit dem Kinde und Heiligen; in den unteren Abtheilungen: die hh. Hieronymus, Johannes der Täufer und Franciscus.
Gio. Batt. da Conegliano, gen. Cima. Markus heilt die verwundete Hand des Anianus.
139. Giovanni Santi (Vater Raphael's, (thätig um 1468 bis 1494; Urbino). Thronende Maria zwischen vier Heiligen, links der Stifter kniend.

Oberlichtsaal III. Italienische Schulen des XIV. und XV. Jahrhunderts.

1081A. Lippo Memmi (thätig um 1317—1357; Siena). Maria mit dem Kinde.

1064. Bernardo da Firenze (thätig um 1332—1347; Florenz). Triptychon: Maria von Christus gekrönt; Geburt Christi; Christus am Kreuz.

1130. Gentile da Fabriano (thätig um 1400—1450; Venedig, Florenz, Rom). Maria mit dem Kinde, mit Heiligen und dem Stifter.

Francesco Morone (1473/74—1529; Verona). Maria mit dem Kinde.

60B. Benozzo Gozzoli (1420—1498; Florenz und Pisa). Maria mit dem Kinde und Heiligen.

27A. Francesco Squarcione (1394—1474; Padua). Maria mit dem Kinde. — Aufser diesem nur noch ein beglaubigtes Werk des seltenen Meisters in der Galerie zu Padua.

103. Lorenzo di Credi (1459—1537; Florenz). Maria von Aegypten.

98. Raffaellino del Garbo (um 1466—1524; Florenz). Thronende Madonna mit Heiligen.

1079—1081. Taddeo Gaddi (von 1300—1366; Florenz). Kl. Flügelaltar. Mittelbild: Maria mit dem Kinde und den Stiftern; ringsum die Apostel und zwei Heilige. Datirt 1334. Innere Flügel: Geburt Christi und Christus am Kreuz; darüber zwei Vorgänge aus dem Leben der hl. Katharina. Aeussere Flügel: Christus zwischen Maria und Johannes; der hl. Christoph mit dem Kinde; darüber die hh. Katharina und Magdalena.

1040. Agnolo Gaddi († 1396; Florenz). Maria mit dem Kinde.

5. Antonio Vivarini (thätig seit 1435, † 1470; Venedig). Anbetung der Könige.

1058. Derselbe. Leben der Maria in sechs Bildern.

58C. Masaccio (1401—1428; Florenz). Wochenstube einer vornehmen Florentinerin.

1077. Pietro Lorenzetti (thätig um 1305—1350; Siena). Die hl. Katharina eine kranke Nonne heilend. — Zu einem grösseren Altarwerke gehörig.

Oberlichtsaal IV. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts.

213. Gaudenzio Ferrari (um 1481—1546/47; Mailand). Verkündigung. Aus der früheren Zeit des Meisters.
153. Lorenzo Lotto (um 1476—1555/56; Venedig und Bergamo). Bildniss eines Architekten.
338A. Agnolo Bronzino (1502 — 1572; Florenz). Bildnifs des Ugolino Martelli.
249. Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517; Florenz und Mariotto Albertinelli (1474 — 1415; Florenz). Himmelfahrt der Maria; unten am Grabe sechs Heilige.
218. Antonio Allegri, gen. Correggio (1494—1534; Parma). Leda und Jupiter als Schwan. — 1755 durch Friedrich den Grossen erworben.
216. Derselbe. Jo und Jupiter. Vorzügliche alte Kopie. — Das Original in der k. k. Galerie zu Wien.
243. Benvenuto Tisi, gen. Garofalo (1481—1559; Ferrara). Der büfsende Hieronymus. Datirt 1514 (vielleicht ursprünglich 1524).
197B. Giacomo Palma d. A., gen. Palma Vecchio (um 1480—1528; Venedig). Weibliches Bildniss. — Von besonders guter Erhaltung.
Gio. Ant. Boltraffio (1467—1516; Mailand). Die hl. Barbara.

Kabinet V. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts.

125. Francesco Raibolini, gen. Francia (1450—1517; Bologna). Hl. Familie. — Frühes Werk des Meisters.
245A. Francesco Bigi, gen. Franciabigio (1482—1525; Florenz)? Bildnifs eines jungen Mannes. — Unter dem Einflufs des Fra Bartolommeo.
248. Raffaello Santi (1483—1520; Perugio, Florenz und Rom). Maria mit dem Kinde. — Gen. Madonna di Casa Colonna. Unvollendet; um 1507/8.

245. Franciabigio. Bildnifs eines jungen Mannes. — Datirt 1522.

109. Gio. Ant. Bazzi, gen. Sodoma (1477—1549; Siena und Rom). Caritas. — Aus der früheren Zeit des Meisters.

141. Raffaello Santi. Maria mit dem Kinde. Unter dem Einflusse Perugino's (um 1501). — Bekannt unter dem Namen Madonna der Sammlung Solly.

247A. Derselbe. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes der Täufer. — Genannt Madonna di Terranuova. Um 1505. Das schönste Werk des Meisters in der Sammlung.

145. Derselbe. Maria mit dem Kinde und Heiligen. — Um 1502/3; unter dem Einflufs Perugino's.

219. Bernardino Luini (um 1475/80—nach 1533; Mailand). Geburt Christi.

Kabinet VI. Italienische Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

32. Vincenzo Catena (thätig um 1495—1531; Venedig). Bildnifs des Grafen Raimund Fugger.

28. Giovanni Bellini. Der todte Christus zwischen zwei Engeln. — Schönes Jugendwerk unter dem Einflufs Mantegna's.

17. Gio. Batt. da Conegliano, genannt Cima. Maria mit dem Kinde.

320. Lorenzo Lotto. Bildnifs eines jungen Mannes.

60A. Fra Giovanni da Fiesole, genannt Beato Angelico, auch kurzweg Fiesole (1387—1477; Florenz und Rom). Das jüngste Gericht. Linker Flügel: das Paradies; rechter Flügel, unten: die Hölle. — Ein Hauptwerk des Meisters (s. S. 69).

90. Rafaellino del Garbo. Maria und Kind mit Engeln.

58 A und B. Masaccio. Anbetung der Hirten und Martyrium der H. H. Paulus und Petrus.

Kabinet VII. Italienische und Französische Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

474A. Antoine Watteau (1684—1721; Paris). Das Frühstück im Grünen.
468. 470. Derselbe. Die Französische Komödie. — Die Italienische Komödie.
448B. Claude Gellée, genannt Claude Lorrain (1600—1682; Rom). Italienische Küstenlandschaft. Datirt 1642.
494C. Jean-Baptiste Greuze (1725—1805; Paris). Kleines Mädchen. Datirt 1787. — Geschenk Ihrer k. und k. Hoheit der Frau Kronprinzessin.
496A. François Boucher (1703—1770; Paris). Venus und Amor. Datirt 176..
459A. Gio. Batt. Tiepolo (1696—1770; Venedig und Madrid). Vertheilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominicus. — Entwurf zu dem Deckengemälde der Kirche Dei Gesuati zu Venedig.
489. Antoine Pesne (1683—1757; Berlin). Bildnifs Friedrichs des Grofsen im Alter von 27 Jahren (gemalt 1739).
503 B und C. Bernardo Belotto, genannt Canaletto (1720 — 1780; Venedig und Dresden). Der Marktplatz zu Pirna. — Das Oberthor von Pirna.
478A. Nicolas Poussin (1594—1665; Paris und Rom). Landschaft aus der römischen Campagna mit Mathäus und dem Engel (s. unter II).
426A. Carlo Maratti (1625—1713; Rom). Brustbild eines jungen Mannes. Gemalt 1663.

Oberlichtsaal VIII. Venetianische Schule des XVI. Jahrhunderts.

191. Paris Bordone (1500—1570; Venedig). Thronende Madonna mit Heiligen.
307A. Gio. Girolamo Savoldo (thätig um 1508—1568; Brescia und Venedig). Trauer um den Leichnam Christi.
197. Aless. Bonvicino, genannt Moretto (um 1498—1555; Brescia). Erscheinung der Maria und Elisabeth in der Glorie. Datirt 1541.

182A und B. **Andrea Meldolla**, genannt **Schiavone** (1522—1582; Venedig). Berglandschaft mit Staffage: Nymphen und Satyre mit Marsyas. — Waldlandschaft mit Staffage: Diana mit ihren Nymphen auf der Jagd.

163. **Tiziano Vecellio** (1477—1576; Venedig). Bildnifs des Künstlers im Alter etwa von 75 Jahren.

299. **Jacopo Robusti**, genannt **Tintoretto** (1519—1594; Venedig). Bildnifs eines Procurators des hl. Marcus.

197A. **Palma Vecchio**. Weibliches Bildnifs.

151. **Girolamo Romanino** (um 1485—1566; Brescia). Der todte Christus von den Angehörigen betrauert.

190. **Johannes Stephan von Calcar** (um 1499—1546; Venedig und Neapel). Bildnifs eines jungen Mannes.

160A. **Tiziano Vecellio**. Bildnifs einer Tochter des Roberto Strozzi aus Florenz. Datirt 1542.

193A. **Gio. Battista Moroni** (um 1520/25—1578; Bergamo). Bildnifs eines Gelehrten.

307. **Gio. Girolamo Savoldo**. Die Venetianerin (früher H. Magdalena genannt).

310. **Jacopo Robusti**, genannt **Tintoretto**. Luna mit den Horen.

237. **Sebastiano del Piombo** (um 1485—1547; Venedig und Rom). Der todte Christus von Joseph von Arimathia u. Magdalena betrauert.

259A. **Derselbe**. Bildnifs eines Ritters des Calatrava-Ordens.

166. **Tiziano Vecellio**. Des Künstlers Tochter Lavinia. — Berühmtes Bild des Meisters aus seiner späteren Zeit.

Oberlichtsaal IX. Italienische, Spanische und Französische Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

373. **Guido Reni** (1575—1642; Bologna und Rom). Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste. — Aus der früheren Zeit des Meisters.

441. **Luca Giordano**, gen. **Fapresto** (von 1632—1705; Neapel). Das Urtheil des Paris.

413A. Diego Velazquez (1599—1660; Sevilla und Madrid). Der Feldhauptmann Aless. del Borro, als Sieger über Urban VIII. auf die Fahne der Barberini tretend.

284A. Nicolas Largillière (1656—1746; Paris). Bildnifs seines Schwiegervaters, des Landschaftsmalers Jean Forest.

471. Charles Lebrun (1619—1690; Paris). Bildnifs des Eberhard Jabach von Köln und seiner Familie (s. II).

454A. Giovanni Paolo Panini (1695—1758; Rom und Paris). Ansicht von antiken Bauten Roms. — Datirt 1735.

372A. Agostino Carracci (1557—1602; Bologna). Weibliches Bildnifs. — Datirt 1598.

353. Michelangelo Amerighi, genannt Caravaggio (1569—1609; Rom und Neapel). Grablegung Christi.

372. Annibale Carracci (1560—1609; Bologna und Rom). Landschaft.

459B. Gio. Batt. Tiepolo. Martyrium der Hl. Agatha.

413D. Velazquez: Don Antonio, Hofzwerg Philipp's IV. von Spanien. — Original-Wiederholung im Museo del Prado zu Madrid.

421. Salvator Rosa (1615—1673; Neapel). Stürmische See.

413C. Velazquez. Bildnifs der Schwester Philipp's IV., Maria Anna, Gemahlin Kaiser Ferdinand's III.

414. Bart. Estéban Murillo (1618—1682; Sevilla). Der Hl. Antonius mit dem Christkinde. — Ein Hauptwerk des Künstlers.

404A. Francisco Zurbaran (1598—1682; Sevilla und Madrid). Der Hl. Bonaventura verweist den Hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als die Quelle alles Wissens. Datirt 1622. — Ein Hauptwerk aus der frühen Zeit des Meisters.

478A. François Millet (1642—1679; Paris). Italienische Landschaft.

381. Caravaggio. Der überwundene Amor.

465. Pierre Mignard (1610—1695; Rom und Paris). Bildnifs der Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin.

478 u. 467. Nicolas Poussin. Helios und Phaeton mit Saturnus und den vier Jahreszeiten. — Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt.

294. Antoine Pesne. Der Kupferstecher G. F. Schmidt mit seiner Gattin. Datirt 1748.

266. Eustache Lesueur (1616—1655; Paris). Der Hl. Bruno in seiner Zelle.

405. Joost Suttermans (1597—1681; Florenz). Weibliches Bildnifs. — Früher dem Murillo zugeschrieben.

Korridor X. Italienische, Spanische und Französische Schule des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

122. Francesco Francia. Maria mit dem Kinde und Heiligen. Datirt 1502.

363. Guido Reni. Mater dolorosa.

Der Besucher geht nun zurück durch die Säle IV, II und I, wieder durch den Vorraum a und gelangt sodann zu der zweiten Hauptgruppe (westlicher Flügel).

Oberlichtsaal XI. Deutsche und Niederländische Schule des XIV.—XVI. Jahrhunderts.

389. Lucas Cranach d. A. (1472—1553; Wittenberg). Der Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus. Datirt 1527.

593. Lucas Cranach d. A. Der Jugendbrunnen. Dat. 1546.

533 u. 539. Dierick Bouts (1400?—1475; Löwen). Elias in der Wüste. Feier des Passahfestes. — Bildete den einen Flügel des Altarwerkes, dessen Mittelbild sich in der Peterskirche zu Löwen befindet; bie beiden Bilder des zweiten Flügels in der Pinakothek zu München.

535. Roger van der Weyden (1400—1464; Brüssel, s. unter II). Flügelaltar: Anbetung des Kindes; Sibylle von Tibur; der Stern erscheint den Königen aus dem Morgenlande. — Hauptwerk aus der mittleren Zeit des Meisters.

596A. Hans von Kulmbach († 1422; Nürnberg. s. II.). Anbetung der Könige. Datirt 1511.

606A. Bartholomäus Zeitblom (thätig 1468—1516; Ulm). Das Schweifstuch der Veronika. — Staffelbild eines Altarwerkes (in der Galerie zu Stuttgart.)

584. Hans Burckmair (1473/74—1531; Augsburg). Hl. Familie. Datirt 1511.

556. Christoph Amberger (um 1500—1560/61; Augsburg). Bildnifs Kaiser Karl's V. Im Alter von 32 Jahren.

1216A. Westfälische Schule (Soest; um 1200—1230). Altaraufsatz: Christus vor Kaiphas; Kreuzigung; die Marien am Grabe. — Aus der Wiesenkirche zu Soest. Eines der ältesten deutschen Tafelgemälde (s. II.).

1207—1210. Nürnberger Meister um 1400. Flügel eines Altars: Maria mit dem Kinde; der Hl. Petrus Martyr; Elisabeth von Thüringen; Johannes d. T. — Aus der alten Katharinenkirche zu Nürnberg. Ein Hauptwerk der alten Nürnberger Schule, neben den Schulen von Köln und Prag die bedeutendste des Mittelalters in Deutschland.

1235. Meisters der Lyversberger Passion (dessen datirte Werke von 1463—1480 reichen; Köln). „Maria im Gartenzwinger".

Oberlichtsaal XII. Niederländische und Vlämische Schule des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

608. Joachim de Patinir († 1524; Antwerpen). Ruhe auf der Flucht.

573. Gerard David († 1523; Brügge). Christus am Kreuze, von den Angehörigen beklagt.

529A u. B. Petrus Cristus (thätig um 1444—1472; Brügge). Verkündigung und Geburt Christi. — Jüngstes Gericht.

528. Jan van Eyck (s. S. 88). Bildnifs Christi als König der Könige. Datirt 1438.

574B. Quinten Massys (1460—1530; Löwen und Antwerpen). Der Hl. Hieronymus in der Zelle.

585A. Antonis Mor (1512 bis um 1578). Die Utrechter Domherren Cornelis van Hoorn und Antonis Taets. Datirt 1544. — Frühestes bekanntes Bild des Meisters.

561. Quinten Massys. Thronende Maria mit dem Kinde.

644. Jan van Scorel (1495—1562; Utrecht und Rom). Cornelisz Aerntsz van der Dussen, Sekretär der Stadt Delft im Jahre 1550.

798H. Petrus Paulus Rubens (1577—1640; Antwerpen). Der Hl. Sebastian. — Ganz von der Hand des Meisters; um 1608/10 gemalt.

866E. David Teniers d. J. (1610—1690; Antwerpen und Brüssel). Neptun und Amphitrite. — Die beiden Hauptfiguren kopirt aus dem Bilde von Rubens No. 776A.

857. Teniers d. J. Der Künstler mit seiner Familie.

785. Rubens. Perseus befreit Andromeda. — Um 1614.

776A. Rubens. Neptun und Amphitrite (oder Lybie?), von Geschöpfen des Meeres und Landes umgeben. — Aus früherer Zeit des Meisters (s. unter II).

832. Cornelis de Vos (um 1585—1651; Antwerpen). Die Töchter des Malers.

798G. Rubens. Die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V. — Unfertig.

967. Jan Fyt (1611—1661; Antwerpen). Diana mit ihrer Meute neben erlegtem Wild. — Diana ist von der Hand des Erasmus Quellinus (1607—1678; Antwerpen).

781. Rubens. Helena Fourment, Ruben's zweite Gattin, als Hl. Caecilia. — Ein Hauptwerk aus der letzten Zeit des Meisters.

695. Barth. van Bassen (thätig 1613—1652; Delft, Antwerpen, Haag). Das Innere einer Kirche. Die Figuren von Frans Francken d. J. (1581—1642; Antwerpen). — Datirt 1624.

790. Antonius van Dyck (1590—1641; Antwerpen und London). Die Kinder König Karl's I. von England. Datirt 1637. Mit Hülfe von Schülern ausgeführt. — Wiederholung in der Galerie zu Windsor.

878. Frans Snyders (1579—1657; Antwerpen). Der Hahnenkampf. Datirt 1615.

875A. Jan van de Capelle (thätig um 1650—1680; Amsterdam und Haarlem). Stille See.

Kabinet XIII. Deutsche und Niederländische Schule des XIV.—XVI. Jahrhunderts.

664C. Adam Elsheimer (1578—1620; Frankfurt a. M. und Rom). Landschaft mit Johannes d. T.

664B. Derselbe. Der Hl. Martin und der Bettler.

1238. Kölnischer Meister um 1400. Flügelaltar: Maria mit dem Kinde und hl. Frauen; Elisabeth von Thüringen; die Hl. Agnes. — Gutes Werk der alten Kölnischen Schule, dem Meister Wilhelm nahe verwandt.

525C. Nachfolger des Jan van Eyck. Maria mit dem Kinde in der Kirche. — Wiederholungen in der Galerie zu Antwerpen und in der Sammlung Doria zu Rom.

529. Nachfolger des Hans Memling um 1490. Thronende Maria mit dem Kinde.

530. Schule des Hugo van der Goes (thätig 1465—1482; Gent). Verkündigung. — Vielleicht vom Meister selbst. Eine etwas gröfsere Wiederholung in der Münchener Pinakothek.

525A. Jan van Eyck (s. S. 88). Der Mann mit den Nelken. — Von grosser Vollendung.

1202. Jan van Scorel. Bildnifs der Agathe von Schoenhoven (der Geliebten des Meisters).

Kabinet XIV. Deutsche und Niederländische Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts.

638C. Albrecht Altdorfer (1480—1538; Regensburg (s. II.). Landschaft mit der Darstellung des Sprüchworts: Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe. Datirt 1531.

586C. Hans Holbein d. J. (1497—1543; Basel und London s. II). Bildnifs eines jungen Mannes. Datirt 1533.

578. Meister des Todes Mariä (thätig um 1515—1530 Köln, s. II.). Flügelaltar: Anbetung der Könige; die HH. Katharina und Barbara.

582 u. 587. Georg Pencz (1500—1550; Nürnberg). Der Maler Erhard Schwetzer von Nürnberg und seine Gattin. Datirt 1544.

603A. Hans Baldung, gen. Grien (um 1478—1545; Strassburg, s. II.). Flügelaltar: Anbetung der Könige; die HH. Georg und Mauritius. Aus dem Jahre 1507.

586. Hans Holbein d. J. Jörg Gisze, Baseler Kaufherr im Stalhof zu London. Dat. 1532. Ein Hauptwerk des Meisters.

586B. Hans Holbein d. J. Männliches Bildnifs. Datirt 1541.

638B. Albrecht Altdorfer. Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Datirt 1540 (sollte wohl heifsen 1510).

588. Bartholomäus Bruyn (1493—1556/57; Köln). Johannes von Ryht, Bürgermeister von Köln. Datirt 1525.

534A. Roger van der Weyden. Flügelaltar. Anbetung des Kindes; Beweinung Christi; Christus erscheint der Maria. Frühestes bekanntes Bild des Meisters.

583. Christoph Amberger. Der Kosmograph Sebastian Münster. Datirt 1552. — Wohl das beste Bild des Meisters.

512—523. Eingelassen in die Scheidewand beider Kabinette (s. daher die Rückseiten im Kabinet XV). Hubert van Eyck (1366—1426; Gent) und Jan van Eyck (nach 1380—1440; Gent, Haag und Brügge). Sechs Flügel des berühmten Genter Altarwerkes, Anbetung des Lammes: das epochemachende Hauptwerk der älteren Niederländischen Schule. Das untere Mittelbild nebst den darüber befindlichen Einzelfiguren von Gott Vater (oder Christus) Johannes und Maria ist noch in der Kirche S. Bavo zu Gent, während die beiden oberen äufsersten Flügel mit Adam und Eva in die Galerie zu Brüssel gekommen sind. Der Altar wurde im Auftrag des Jodocus Vydt und seiner Gattin Isabella Burluut für deren Kapelle in der Kirche S. Johann (jetzt S. Bavo) von Hubert van Eyck entworfen und zum gröfseren Theile ausgeführt, dann von dem jüngeren Bruder Jan vollendet (1432). Das ganze Altarwerk, welches aus 12 Tafeln in zwei Reihen besteht, zeigt, geöffnet, in der oberen Reihe die Herrlichkeit des Himmels, in der unteren die Anbetung des Lammes mit den herzuströmenden Schaaren der Völker; wenn geschlossen, oben die Verkündigung und zwei Sybillen, unten die Standbilder der beiden Johannes und die Bildnisse der

Stifter. Die in Berlin befindlichen Flügel, aus der Sammlung Solly stammend, der sie für 100,000 Franken vom Kunsthändler Nieuwenhuys in Brüssel gekauft hatte, sind:

aus der oberen Reihe: 514. Die singenden Engel; Rückseite: 520. Der Engel Gabriel, darüber der Prophet Zacharias. 515. Die musicirenden Engel; Rückseite: 521. Maria, darüber der Prophet Micha;

aus der untern Reihe: 513. Die Streiter Christi; Rückseite: 519. Der Stifter Jodocus Vydt. 512. Die gerechten Richter; Rückseite: 518. Johannes der Täufer. 516. Die heiligen Einsiedler. Rückseite: 522. Bildnifs der Isabella Burluut; 517. Die heiligen Pilger. Rückseite: 523. Johannes der Ev. — Das Hauptwerk der nordischen Malerei, in welchem die neue Technik der Oelmalerei in ihrer ersten konsequenten Durchbildung und mit kaum wieder erreichter Meisterschaft hervortritt. — Alte Kopien des unteren und oberen Mittelbildes von Michiel van Coxie; Nr. 524. Anbetung des Lammes, datirt 1558 im Kab. XV Nr. 525. Gott Vater (oder Christus als Himmelskönig).

Kabinet XV. Deutsche und Niederländische Schule (wie oben).

518—525. Hubert und Jan van Eyck. Die Rückseiten von 512—517 im Kabinet XIV (s. oben).

557C. Albrecht Dürer (1471—1528; Nürnberg). Männliches Bildnifs, muthmafslich Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen darstellend. In Wasserfarben ausgeführt, vermuthlich im J. 1496.

584A. Lucas Jacobsz, gen. Lucas van Leyden (1494 bis 1533; s. II.). Der H. Hieronymus in Bufsübung. — Eines der seltenen ächten Gemälde des als Kupferstecher besonders einflussreichen Meisters.

557D. Albrecht Dürer. Bildnifs des Nürnberger Rathsherrn Jakob Muffel. Bez. 1526. — Eines der besten Bildnisse des Meisters.

534B. Roger van der Weyden. Flügelaltar: Geburt Johannes d. T.; Taufe Christi; Enthauptung des Johannes. — Kleinere Original-Wiederholung im Museum Staedel zu Frankfurt a. M.

557E. Albrecht Dürer. Bildnifs des Nürnberger Rathsherrn Hieronymus Holzschuher. — Wohl das schönste Bildnifs des Meisters.

574A. Lucas van Leyden (s. II.). Die Schachpartie. — Bemerkenswerth als frühe rein sittenbildliche Darstellung.

Kabinet XVI. Niederländische Schule des XVI. Jahrhunderts. Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts.

798K. Rubens. Beweinung Christi.

866C. David Teniers d. J. Vlämische Kirmess. — Datirt 1640.

765. Jan Brueghel, gen. Sammetbrueghel (1568—1625; Antwerpen). Landschaft mit dem H. Hubertus; letzterer von der Hand des Rubens.

782. Antonius van Dyck. Thomas François de Carignan, Prinz von Savoyen. — Datirt 1634.

856. David Teniers d. J. Die Puffspieler. — Datirt 1641.

688A. Jan Brueghel. Blumenstraufs.

853H. Adriaen Brouwer (um 1605—1638; Haarlem und Antwerpen). Landschaft.

813A. Govert Flinck (1615—1660; Amsterdam). Bildnifs einer jungen Dame. Datirt 1641.

828H. Rembrandt van Rijn (1607—1669; Leiden und Amsterdam). Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt. Datirt 1654. — Gehört zu den schönsten Werken des Meisters.

898. Emanuel de Witte (1607—1692; Amsterdam). Das Innere einer Kirche. — Datirt 1667.

885F. Jacob van Ruisdael (um 1625—1682; Haarlem und Amsterdam). Dorf an bewaldetem Hügel. — Neue Erwerbung.

Kabinet XVII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

806. Rembrandt van Rijn. Die Frau des Tobias mit der Ziege. Datirt 1645.

808 u. 810. Derselbe. Selbstbildnifs. Beide datirt 1634.

842B. Aart van der Neer (1619— wenigstens 1692; Amsterdam). Mondschein-Landschaft.

901C. Salomon van Ruijsdael (Meister seit 1623/4, † 1670; Haarlem). Holländische Landschaft. Datirt 1631.

820B. Pieter de Hooch (1632—1681; Delft). Innenleben in Holland (Mutter an der Wiege ihres Kindes). Eines der schönsten Werke der Holländischen Genremalerei.

974A. Jan Weenix (1640—1719; Amsterdam). Todter Hase und Vögel.

805. Rembrandt. Die Frau des Tobias. Datirt 1645.

1001. Jan Weenix. Ein Blumenstraufs.

801F. Frans Hals d. A. (um 1580/81—1566; Haarlem). Bildnifs eines Edelmanns. Datirt 1625.

791. Gerard Ter Borch (1617—1681; Deventer). „Die väterliche Ermahnung." Diese herkömmliche Bezeichnung trifft den Vorgang nicht: ein junger Offizier im Gespräch mit zwei jungen Damen. — Original-Wiederholung im Museum zu Amsterdam.

874A. Cornelis de Heem (1631—1695; Antwerpen). Stillleben von Früchten.

750B. u. 750C. Thomas de Keijser (um 1595—1697; Amsterdam). Ehepaar mit Sohn und Tochter, als Stifter eines Altarwerkes dargestellt. Datirt 1628.

828E. Rembrandt. Susanna mit den beiden Alten. Bez. und datirt 1647. — Ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren, besten Zeit. Neue Erwerbung.

793. Gerard Ter Borch. Der Schleifer und seine Familie.

Kabinet XVIII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

912B. Jan van der Meer van Delft (1632—1675). Die junge Dame mit dem Perlenhalsband.

886. Meindert Hobbema (1638—1709; Amsterdam). Landschaft.

812. Rembrandt. Rembrandt's Gattin Saskia (van Ulenburgh). Datirt 1643 (ein Jahr nach dem Tode der Saskia).

885D. Jacob van Ruisdael. Ansicht des Damplatzes zu Amsterdam. — Seltenes Architekturbild des Meisters. Die Figuren von Eglon van der Neer.

801A. Frans Hals d. A. Singender Knabe.

905A. Frans Hals d. J. (thätig um 1637—1669; Haarlem). Stillleben. Datirt 1640.

848 E. u. F. Karel du Jardin (um 1626—1678; Amsterdam). Der Morgen, der Abend; italienische Landschaften.

791 E. Gerard Ter Borch. Männliches Bildniss.

872A. Paulus Potter (1625—1654; Delft, Haag, Amsterdam). Aufbruch zur Jagd im „Bosch“ beim Haag.

861G. Aalbert Cuijp (1618—1691; Dordrecht). Frühlingslandschaft.

801H. Frans Hals d. A. Bildniss des Tijman Oosdorp. Gemalt 1656. — Aus der späteren Zeit des Künstlers.

Kabinet XIX. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

885E. Jacob van Ruisdael. Fernsicht von den Dünen bei Overveen. — Aehnlich wie 885 C, von noch grösserem Schmelz der malerischen Behandlung.

741 A. u. B. Adriaan van de Venne (1589—1665; Haag). Der Sommer und der Winter. Landschaften mit Staffage. Datirt 1614. — Gehören zu den besten Werken des namentlich für die Entwickelung der Holländischen Landschaft bedeutsamen Meisters.

801C. Frans Hals d. A. Hille Bobbe, die Hexe von Haarlem. Aus der späteren Zeit des Künstlers.

865C. Jan van Goijen (1596—1656; Leiden und Haag). Winterlandschaft. Datirt 1650. — Das beste Werk des Künstlers in der Sammlung.

903A. Adriaan van de Velde (1635/6—1672; Amsterdam und Delft). Kühe auf der Weide. Datirt 1658.

795C. Jan Steen (1626—1679; Leiden und Haarlem). Lockere Gesellschaft.

828F. Rembrandt van Rijn. Die Vision Danaels. Um 1650. — Im malerischen Ausdruck der Empfindung eines der Meisterwerke des Künstlers. Neue Erwerbung.

905. Jacob van Walscapele (thätig um 1665—1717; Amsterdam). Gehänge von Blumen und Früchten.

791 A. u. B. Gerard Ter Borch. Bildnisse des Herrn van Marienburg, Oheims des Malers (geb. 1592), und seiner Frau Gertrud, letztere eine geborene Ter Borch.

855B. Adriaan van Ostade (1610—1685; Haarlem). Die Bauernschenke. — Aus des Künstlers mittlerer Zeit, unter Rembrandts Einfluss (um 1648).

796C. Jan van der Meer (van Delft). Das Landhaus.

896. Nicolaas Berchem (1620—1683; Haarlem und Amsterdam). Der Halt an der Schmiede.

Kabinet XX. Holländische Schule des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts.

861B. Aalbert Cuijp. Flusslandschaft. — Aus der besten Zeit des Meisters.

922B. Adriaan van de Velde. Holländische Flusslandschaft. — Ein Hauptwerk des Künstlers aus seiner früheren Zeit.

845. Hendrik Mommers (1623—1697; Haarlem). Landschaft mit Hirten. — Hauptwerk des Meisters.

828B. Rembrandt van Rijn. Junge Frau am Fenster. — Aus des Künstlers letzter Zeit.

810D. Jan van der Meer van Haarlem (1628—1691). Dünen.

766. Frans Hals d. A. Bildniss eines jungen Mannes. Datirt 1627.

767. Frans Hals d. A. Der Prediger Joh. Acronius. Dat. 1627.

885 B. Jacob van Ruisdael. Bewegte See.

801 G. Frans Hals d. A. Die Amme mit dem Kinde. — Aus der Blüthezeit des Künstlers (etwa 1635).

985. Gillis d'Hondecoeter (thätig um 1609—1630; Utrecht und Amsterdam). Im Hochgebirge.

972 A. u. B Jan van Huijsum (1682—1749; Amsterdam). Blumensträufse. — Gehören zu den besten Werken des Meisters.

835. Allart van Everdingen (1621—1675; Haarlem und Amsterdam). Waldesabhang.

885 G. Jacob van Ruisdael. Haarlem von den Dünen bei Overveen gesehen. — Aus seiner besten Zeit.

828 A. Rembrandt van Rijn. Bildnifs eines Rabbiners.

Oberlichtsaal XXI. Vlämische und Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

795. Jan Steen. Der Wirthshausgarten; zur Linken an einem Tische der Maler selbst, einen Häring sich zubereitend.

800 u. 801. Frans Hals d. A. Männl. u. weibl. Bildnifs.

802. Rembrandt. Simson bedroht seinen Schwiegervater, der ihm seine Frau vorenthält. Datirt 163..

858. Abraham van den Tempel (1618—1672; Leiden). Ein Edelmann mit Gattin. — Ein Hauptwerk des Meisters.

798 F. Rubens. Studie zu einem Apostel. — Von grofsartiger Auffassung und meisterlicher Breite der Behandlung.

783. Rubens. Die Auferweckung des Lazarus. — Aus des Meisters mittlerer Zeit (um 1625).

831. Corn. de Vos. Bildnifs eines Ehepaares auf der Terrasse eines Landhauses. Datirt 1629.

753. A. u. B. Thomas de Keijser. Corn. de Graef, Bürgermeister zu Amsterdam, und seine Gattin Cat. Hooft.

778. Antonius van Dyck. Beweinung Christi. — Gemalt nach der Rückkehr des Meisters aus Italien, unter dem Einflusse Tizian's.

774. Rubens. Diana auf der Hirschjagd. — Die Thiere von Frans Snyders. Gemalt nach 1630; bis zum Tode des Künstlers in seinem Hause aufgestellt.

770. Antonius van Dyck. Verspottung Christi. — Wie No. 794 und 799 aus der früheren Zeit des Meisters, unter dem Einflufs und im Wetteifer mit Rubens ausgeführt. Durch Friedrich d. Gr. erworben.

844. Peeter Meert (1619—1669; Brüssel). Der Rheder und seine Gattin. — Hauptwerk des seltenen Meisters.

883A. Jan Fyt. Hunde bei erlegtem Wild. Datirt 1640.

884. Jacob van Ruisdael. Bewegte See bei aufsteigendem Wetter, in der Ferne Amsterdam.

840. Aart van der Neer. Brand einer holländischen Stadt.

906. Jan Davidsz de Heem (1600—1683/84; Utrecht und Antwerpen). Gehänge von Blumen und Früchten.

901B. Salomon van Ruijsdael (thätig von 1623—1670; Haarlem). Holländische Flachlandschaft. Datirt 1656.

863. Jan Both (um 1610—1650; Rom und Utrecht). Italienische Landschaft mit rastender Jagdgesellschaft. Datirt 1650.

906B. Jan Davidsz de Heem. Gehänge von Blumen und Früchten.

769. Thomas de Keijser. Familienbildnifs.

895. Ludolf Bakhuisen (1631—1698; Amsterdam). Leicht bewegte See. Datirt 1664. — Gutes frühes Werk.

824. G. Horst (thätig um 1640—1650). Scipio giebt ein gefangenes Mädchen ihrem Bräutigam, dem Häuptling der Celtiberer Alluccius, zurück und überläfst ihm das von ihren Eltern dargebotene Lösegeld. — Hauptwerk dieses sehr selten vorkommenden Schülers von Rembrandt, im Anschlufs an dessen beste Zeit.

807. Derselbe. Isack segnet den als Esau verkleideten Jakob.

792. Gabriel Metsu (um 1630—1667; Amsterdam). Familie des Kaufmanns Gelfing.

899. Philips Wouwerman (1619—1668; Haarlem). Die Reitschule.

Korridor XXII. Holländische und Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts.

884A. Adriaan van de Velde. Waldlandschaft mit Heerde. Datirt 1668.

758A. Antonis Palamedesz, gen. Stevaerts (um 1601 bis 1673/74; Delft). Gesellschaft beim Mahle.

836. Nicolaas Berchem. Winterlandschaft.

859. David Teniers d. J. Versuchung des hl. Antonius. Datirt 1647. — Das Hauptwerk unter den häufigen derartigen Darstellungen des Meisters.

859B. Nicolaas Maes (1632—1693; Dordrecht und Amsterdam). Das Schweineschlachten. Aus der früheren Zeit des Meisters.

IV.

AEGYPTISCHE ABTHEILUNG

Verzeichnifs der ägyptischen Alterthümer und Gipsabgüsse von R. Lepsius. 5. Aufl. Berlin 1882. Preis 60 Pfennig.

Die ägyptischen Wandgemälde, 37 Tafeln nebst Erklärung (von demselben). 3. Aufl. Berlin 1882. Quer-Fol. Preis 6 Mark.

Der Text allein. 4. Aufl. 1880. Preis 30 Pfennig.

Nord

IV Durch-gangs-raum

b a c

III Hypostyl

II Gräber-Saal

V Histo-rischer Saal

Closet

I Mytho-logischer Saal

West

VI Säulenhof

Ost

Director Zimmer

VII Vorraum

Vestibulum

IX Gypsabgüsse

VIII

Süd

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 10 20 30 m.

Der Zugang zu den Aegyptischen Sammlungen ist jetzt der Nationalgalerie gegenüber durch die Hauptthür des Neuen Museums, welche zu seinem Vestibulum führt. Das Vestibulum selbst und ein Raum links von der grossen Treppe enthält die ägyptischen Gipse. Zwei Thüren rechts führen zu den Originaldenkmälern.

Die vereinigten Sammlungen des Generals von Minutoli (1823 angekauft), des Herrn Passalacqua (1827), des französischen Generalkonsuls Drovetti (1837) und des Herrn Saulnier (1839) waren früher in Monbijou aufgestellt und wurden 1848 in das neue Museum übertragen. Der Umbau der ägyptischen Räume und die Aufstellung der Denkmäler in demselben fiel günstiger Weise zusammen mit der Rückkehr der von König Friedrich Wilhelm IV. in den Jahren 1842 bis 45 nach Aegypten und Aethiopien gesendeten wissenschaftlichen Expedition unter Führung des Prof. Lepsius († 1884), so dafs die im ägyptischen Stile entworfene Architektur und die Wandmalereien nach Angabe und mit Hülfe der Mitglieder der Expedition ausgeführt werden konnten.

Die grofsen Steinsarkophage und die kleinen Gegenstände in den Schaukästen gehören gröfstentheils den früheren Sammlungen an. Die von der preufsischen Expedition zurückgebrachten Denkmäler füllen hauptsächlich den Gräbersaal (No. II. auf dem Plane) und den historischen Saal (No. V.). Bei ihrer Auswahl waltete durchgängig der historische und kunsthistorische Standpunkt vor. Derselbe Standpunkt konnte bei der Anlage und Vermehrung

der Gipssammlung noch strenger festgehalten werden. Derselbe ist endlich auch, soviel es die Localitäten gestatteten, bei der architektonischen Anlage und Ausschmückung der Räume, so wie bei der Vertheilung und Aufstellung der einzelnen Gegenstände der leitende gewesen. Die Durchführung des historischen Princips wurde in diesen verschiedenen Beziehungen wesentlich dadurch begünstigt, dafs in der ägyptischen Denkmälerkunde die Entstehungszeit eines jeden bedeutenden Gegenstandes sich in der Regel chronologisch leicht bestimmen läfst.

Um diesen Gesichtspunkt dem aufmerksamen Besucher der ägyptischen Räume näher zu bringen, und ihn in den Stand zu setzen, die Entwickelung der ägyptischen Kunst und ihre Hauptphasen an einzelnen Originaldenkmälern oder Abgüssen selbst zu prüfen, wird ein kurzer Ueberblick über die Eigenthümlichkeiten des ägyptischen Stils überhaupt und über die verschiedenen Kunstperioden hier zunächst am Platze sein.*)

Wir theilen die ägyptische Geschichte, welche der gelehrte ägyptische Priester Manethôs in dreifsig Dynastien vom ersten historischen Könige Menes bis zum Ende der einheimischen Herrschaft unter Nektanebos (3892 bis 340 v. Chr.) in griechischer Sprache schrieb, und welche uns in Auszügen erhalten ist, in das Alte Reich, dem wir auch die Fremdherrschaft der Hyksos zurechnen, und das Neue Reich.

Im Alten Reiche treten zwei Höhepunkte der pharaonischen Herrschaft hervor, und jedem von beiden entspricht zugleich eine besondere Kunstblüthe. Die erste fällt vornehmlich in die IV. und V., die zweite in die XII. Dynastie.

Der IV. Dynastie gehören die zu allen Zeiten angestaunten Pyramiden von Gizeh an. Die sie zunächst umgebende Nekropolis bietet uns eine Fülle von Monumenten und Darstellungen dieser Periode dar, deren hohe technische und künstlerische Ausbildungsstufe zugleich unzweifelhaft auf eine vorausgegangene lange Entwickelung hinweist. Im All-

---

*) Vgl. den etwas vollständigeren Ueberblick über die ägyptische Kunst, welcher dem „Verzeichniss der ägyptischen Alterthümer und Gipsabgüsse" von R. Lepsius 1882 vorausgeschickt ist.

gemeinen aber können wir bis jetzt jene früheren Entwickelungsstadien nicht näher verfolgen. Nur ihr Resultat liegt uns in den Denkmälern der IV. und V. Dynastie vor.

Der Anfang aller Kunst war in Aegypten die Urkunst der Architektur. An sie lehnten sich die übrigen bildenden Künste an und blieben in der Hauptsache stets mit ihr eng verbunden.

Schon in der IV. Dynastie lassen sich fast alle Arten der Baukunst, die wir überhaupt in Aegypten finden, theils in Originalresten, theils durch Abbildungen oder in anderer Art nachweisen. Man kannte den Steinbau in behauenen Quadern, nicht nur in dem schwierigen Aufbau der massiven Riesenpyramiden und in dem einfacheren der freistehenden Privatgräber, sondern auch im Tempelbau. Menes schon, so lesen wir, baute dem Phtha in Memphis einen Tempel. Erhalten sind uns noch die Grundmauern der Tempel der Königskulte vor den Pyramiden. Auch die Verwendung des vortrefflichen Baumaterials der getrockneten Nilerdziegel sowohl für grosse Umwallungen als auch für Pyramiden scheint bis in die frühesten Zeiten zurückzugehen. Neben dem Stein- und Ziegelbau ging gleichzeitig einher oder eilte ihm schon voraus der Holzbau, theils für die Wohnungen in den Städten und für die Paläste der Könige, meist aus Palmenstämmen errichtet, theils für die luftigen und schattigen Gartenhäuser und Lauben, aus Planken und Flechtwerk. Endlich sehen wir auch den Felsenbau in gleich früher Zeit in ausgedehntestem Gebrauch, wovon die unzähligen Felsengräber und die in den Pyramiden und Privatgräbern eingesenkten Schachte Zeugniss geben. Die Architektur jener älteren Periode, so weit wir sie noch in ihren Resten selbst prüfen können, trägt überall den Charakter der gröfsten Solidität und einer auf das Aeufserste getriebenen Vorsicht gegen den Einsturz. Bei dieser bereits hoch ausgebildeten Technik in der präcisen und sicheren Ausführung des Einzelnen spürt man doch durchgängig ein grosses Mifstrauen der Baumeister in ihre statischen Kenntnisse und deren Anwendung. Diese Unsicherheit verstärkte ihre Vorsicht, und die Vorsicht veranlafste sie, so riesenhafte Felsmassen zu

einzelnen Bausteinen, wie wir sie in den Kammern der Pyramiden als fest und scharf gefügte Decksteine verwendet finden, zu verarbeiten, oder den künstlichen Bau hoher Galerien anzuwenden, deren Decken durch die vorgekragten Steinlagen der Wände je höher je schmäler und daher gesicherter gegen die Durchbrechung wurden (s. Wandgemälde des Hofes No. 2). Die einzelnen Räume, sowohl der frei aufgebauten als der Felsengräber sind aus demselben Grunde klein im Verhältnifs zu den dicken Wänden und den massigen Werkstücken, was ihnen im Ganzen ein gedrücktes und schwerfälliges Ansehen giebt. Die Aufsenwände der Gräber, obgleich aus horizontalen Steinlagen gebildet, weichen nach oben zurück, ein Gebrauch, der aus der früheren Zeit, ehe der Quaderbau aufkam, aus der Absicht, gröfsere Festigkeit zu erreichen, beibehalten wurde. Als tragende Glieder im Innern erscheinen nur Zwischenwände oder viereckige Pfeiler, in welche die Zwischenwände aufgelöst wurden. Die schlankere Säule begegnet uns noch nirgends, aufser in Darstellungen der Gartenarchitektur; doch ist es nicht unwahrscheinlich, dafs sie schon in die älteste Tempelarchitektur übergegangen war. Alle mehr ornamentirten Gliederungen, die wir theils in den Kammern selbst, theils in den nachgeahmten Façaden der Blendthüren finden, sind grösstentheils dem Holzbau entlehnt, wie die Einrahmung der Façade, das vorspringende Gesims des Daches, der runde Thürbalken, welcher der Thür zum obern Anschlag dient, das Thürfeld darüber, das wir uns ursprünglich als Metope zu denken haben, sogar die Decke, die nicht selten aus runden, übergelegte Palmenstämme des Holzbaues nachahmenden Steinbalken besteht. Wenn wir uns dazu die Seitenwände aus Nilerdziegeln aufgeführt denken und die Balkendecke mit aufgestampftem Sand und Erde bedeckt, wie dies noch heute häufig geschieht, so läfst sich der ganze Holzbau des einfachen Wohnhauses reconstruiren.

Drei vollständige Grabkammern, aus den Originalwerkstücken hier wieder aufgebaut, sind nicht nur als Proben der ältesten Architektur von besonderem Interesse; die Darstellungen auf ihren Wänden belehren uns zugleich über den

Stand der Skulptur, Malerei und Zeichnung jener Zeit und geben uns ein anschauliches Bild von dem ursprünglich naturgemäfsen Zusammenwirken dieser verschiedenen Künste. Sämmtliche Bilder und Inschriften der Wände sind in einem niedrigen Basrelief, ein Theil der Inschriften auch in Basrelief auf vertiefter Fläche (basrelief en creux) ausgeführt. Die Malerei bestand in einer sorgfältigen Colorirung der Figuren und Hieroglyphen. Doch läfst sich überall ein feiner Sinn für das allgemeine Zusammenstimmen der Farben auf gröfseren Flächen und in den mannigfachsten ornamentalen Mustern erkennen.

Von weit höherer Bedeutung als die Malerei ist die Zeichnung. In der Ausbildung der ägyptischen Zeichenkunst verbinden sich zwei Elemente, die sich für den ersten Anblick auszuschliefsen scheinen, nämlich einerseits der feine Sinn und die sichere Wiedergabe des Charakteristischen in den natürlichen Konturen aller lebenden und unbelebten Gegenstände, andererseits die entschiedene Abneigung und konsequente Vermeidung der Perspektive. Diese letztere Eigenschaft, die noch aus der Zeit des künstlerischen Unvermögens stammte, später aber mit Bewufstsein festgehalten wurde, hatte die Folge, dafs man die durch die Vermeidung der Perspektive nothwendig entstehenden Abweichungen von der Natur regeln und in ein konventionelles System bringen mufste, um verständlich zu sein. Jeder Gegenstand und jeder gesonderte Theil desselben zeigt seine charakteristischen Umrisse entweder von vorn oder von der Seite gesehen. Das allein beachtet der ägyptische Zeichner und setzt danach seine Gestalten zusammen. So kommt es, dafs er bei der menschlichen Gestalt die Füfse und Beine im Profil zeichnet, Brust, Schultern und Hände aber von vorn, den Kopf wieder in strengem Profil, mitten im Gesicht aber das Auge von vorn. Diese für unser Gefühl völlig widernatürliche Verbindung zu einem Ganzen wurde und blieb bis zum Ende aller ägyptischen Kunst ein unverbrüchliches Gesetz des ägyptischen Stils. Die Aegypter schufen hiermit zum ersten Male überhaupt einen Stil, das heifst ein Gesetz für die nöthig scheinenden Abweichungen von der Natur.

Wo sie derselben treu bleiben, nämlich in den charakteristischen Umrifslinien der Gegenstände, überrascht uns die durchgängige Sicherheit in der korrekten Zeichnung bei allen einigermafsen sorgfältigen Darstellungen. In der ägyptischen Skulptur gilt das Gesetz, dafs die ganze Haltung der Figur in bestimmten streng symmetrischen für unser Gefühl steifen Formen erscheinen mufste. Diese auffallende stilistische Eigenthümlichkeit stammte einerseits wiederum aus der ersten Zeit der Kunstentwickelung her, als man noch die Unendlichkeit der natürlichen Formen durch mathematische Symmetrie und Einfachheit der Positur zu überwinden bemüht war, andererseits war sie eine Folge davon, dafs die statuarische Kunst jederzeit nur in Verbindung mit der Architektur gedacht wurde und sich dieser auch in ihren symmetrischen gleichsam architektonischen Linien anschliefsen sollte. Nur in Einem Falle brach sich die individuelle Behandlung Bahn, in dem ausdrucksvollsten Theile der menschlichen Gestalt, dem Angesicht. Es ist gewifs sehr merkwürdig, dafs wir bereits in jener ältesten Periode Porträtstatuen finden, und zwar schon in einer Vollkommenheit künstlerischer Behandlung, die in Erstaunen setzen mufs.

In der Kunstübung der VI. Dynastie trat zunächst ein Rückgang ein. Es sind uns aus dieser und der nächstfolgenden Zeit ungleich weniger Monumente erhalten, als aus der früheren Zeit, und was uns erhalten ist an Darstellungen und Inschriften, ist durchschnittlich dürftiger und roher in der Ausführung. Die hieroglyphischen Inschriften sind einfach in die Fläche eingeschnitten und die Zeichen blau oder grün ausgefüllt. Dafs man zwischendurch auch einer sorgfältigen und technisch tadellosen Ausführung begegnet, ist natürlich.

Da erhob sich wieder ein neues oberägyptisches Geschlecht, welches nun zum ersten Male in Theben seinen Sitz nahm, die IX. Dynastie des Manethôs. Aus ihren Denkmälern entnehmen wir, dafs die Kunst hier einen ganz neuen Anlauf nehmen mufste, der zunächst unvollkommen genug ausfiel. Sie schliefst sich nicht unmittelbar an die frühere hochausgebildete memphitische Schule an, sondern vielmehr

an die rohe Kunstübung, die wir in den mittel- und oberägyptischen Denkmälern der VI. Dynastie finden. Die goldenen und anderen Verzierungen der Königssarkophage und Mumienhüllen sind plump, die hieroglyphischen Inschriften sparsam und in der Ausführung wenig stilvoll und accurat; auch die Farben sind roh aufgetragen; die Gräber selbst klein und schmucklos.

Die XII. gleichfalls thebanische Dynastie erhob sich nun mit Macht und gleich ihr erster König trat die Doppelherrschaft über das obere und untere Land an. Theben wurde neben Memphis die zweite, wenn nicht die erste Residenz des Reichs. Zugleich wurde es der Mittelpunkt einer neuen Kunstblüthe, an welcher alsbald das ganze Land Theil nahm. Nächst der IV. und V. Dynastie besitzen wir aus keiner Dynastie des alten Reichs so viele Denkmäler als aus der XII. Von freier Tempelarchitektur sind allerdings nur einige Reste des ältesten Ammonstempels von Theben aus dem Anfang der Dynastie und einige Architravstücke und Säulenfragmente des Kultustempels von der Pyramide des Faiyûm aus dem Ende der Dynastie erhalten. Die Dimensionen der letzteren Bruchstücke weisen auf ein stattliches Prachtgebäude hin, dessen mächtige Architrave auf Pflanzensäulen derselben Ordnung mit Knospenkapitäl ruhten, wie wir sie im Neuen Reiche wiederfinden. Derselben XII. Dynastie gehören die merkwürdigen Felsengräber von Benihassan an. Diese unterscheiden sich schon dadurch von allen älteren Gräberreihen, dafs ihre Räume durchschnittlich etwa das Doppelte von jenen an Höhe und Weite erreichen. Statt des vierseitigen Pfeilers, der früher, wenigstens im Felsenbau, ausschliefslich gebraucht wurde, tritt hier schon mit Vorliebe die Säule ein und zwar in edlen schlanken Verhältnissen, theils als polygone oder kannelirte Säule, die unmittelbar aus dem Felsenpfeiler hervorging, theils als Pflanzensäule, die dem Holz- oder Quaderbau entlehnt war. Die Decken sind öfter flach gewölbt, auch als Flechtwerk von Lauben, oder mit Sternen, oder mit ansprechenden Mustern gemalt. Auch die Skulptur wächst über das frühere Mafs hinaus und gelangt zu Kolossalstatuen im

grofsen Stil. An den Wänden erscheinen die mannigfaltigsten auf glatte Fläche gemalten Bildcompositionen, Darstellungen aus dem geschäftigen und vergnügungsreichen Privatleben oder gelegentlich besondere Ereignisse betreffend. Die Farbenzusammenstellungen, leuchtende Farben auf grauem oder gelblichem Hintergrunde, zuweilen auch schon gemischte Farben und Halbtöne, sind stets wohlthuend für den Beschauer. Was die Zeichnung anbetrifft, so sind die menschlichen Gestalten höher und schlanker. Die hieroglyphischen Inschriften sind correct und stilvoll gezeichnet und nirgends im Uebermafs angebracht. Im Allgemeinen kann man von dem Kunstcharakter dieser Zeit sagen, dafs ein Zug von edler stilvoller Grofsartigkeit durch alle Theile geht, welcher einem mächtigen, seiner Kraft bewufsten Königsgeschlechte und einer neuen, von Oberägypten ausgehenden Erhebung des ganzen Volkes entspricht. Mit der Regierung einer Königin bricht die genealogische Reihe dieser Dynastie ab. Die Reichsregierung wird von einer neuen thebanischen Dynastie aufgenommen, unter welcher die Kunstverhältnisse, soweit wir sie kennen, keine Aenderung erfahren.

Dann trat aber nach einiger Zeit unter einem Könige dieser Dynastie eine grofse Landeskalamität ein. Ein Nomadenvolk, die sogenannten Hyksos, eroberte Aegypten und beherrschte es Jahrhunderte lang. Man pflegt ihnen, wohl irrig, gewisse Statuen zuzuschreiben, die in Tanis gefunden sind, kolossal, in Granit, theils stehend, theils in Sphinxgestalt, mit auffallenden energischen Gesichtszügen und seltsam fremdartigem Kopfputz, und mit einer technischen und stilistischen Ausführung, welche sich durchaus an die besten Werke der XII. und XIII. Dynastie anschliefst. Endlich, nach mehr als vier Jahrhunderten seit dem Einfall der Hyksos, ermannten sich die niedergehaltenen, aber nicht erloschenen einheimischen, namentlich die oberägyptischen Königsgeschlechter und verjagten unter Amosis, dem ersten Könige der thebanischen XVIII. Dynastie, die Hyksos.

Alsbald erhob sich auch wieder die bis auf Amosis anscheinend gänzlich entschwundene Kunst, zuerst noch mit

unsichern Schritten, dann aber, seit dem dritten Könige, Thutmosis I., mit einem gewaltigen Anlauf die alte Höhe bald wieder erreichend. Schon unter seiner Tochter, der mächtigen Königin Hâtschepsu, erreichte sie ihren Höhepunkt für diese und die nächstfolgenden Dynastien. Man knüpfte im Wesentlichen an den Stil der XII. Dynastie, welche gleichfalls eine thebanische war, an. Dieselbe Grofsartigkeit in der Komposition, dieselbe stilvolle Sicherheit und Klarheit in der Ausführung und technischen Behandlung. Doch trat hier bei den Meisterwerken zugleich eine Zartheit und saubere Sorgfalt im Einzelnen und Kleinen hinzu, welche wieder an diese Eigenschaften der besten memphitischen Zeit des alten Reichs erinnert.

Die Kunst blieb während der XVIII. und unter den ersten Königen der XIX. Dynastie im Wesentlichen auf gleicher Höhe. Namentlich besitzen wir aus der Regierung Sethos I. in Karnak und in Abydos Werke und Darstellungen, welche den früheren nicht nachstehen. Dazu kommen hier die berühmten Kriegsdarstellungen an den Tempelwänden, welche die schwierige Kunst, gewaltige Flächen mit grofsartigen vielgegliederten Kompositionen bewegtester und mannigfaltigster Art zu bedecken und räumlich in richtiger Vertheilung auszufüllen, in hoher künstlerischer Ausbildung zeigen. Wenn dann unter seinem Nachfolger, Ramses II., bereits ein Rückgang im Stil und in der Ausführung einzutreten scheint, so ist das hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, dafs unter ihm, dem Besieger so vieler Völker, ein ungemessener Reichthum in das Land einzog und eine wahre Ueberfluthung von Neugründungen von Städten und Tempeln, sowie von Denkmälern aller Art hervorrief. Die unzähligen Werkmeister nahmen es dann dem immer wechselnden Bedürfnifs gegenüber nicht mehr so genau mit ihren Arbeiten. Das Handwerksmäfsige überwucherte die Kunst.

Nach Ramses II. aber verfiel der Staat und verfiel die Kunst, wie die Königsmonumente dieser Zeit lehren. Nur noch einmal trat ein kräftiger und thatenreicher König auf, Ramses III., der zweite König der XX. Dynastie, der reiche

Rhampsinit des Herodot, und zugleich vermehren sich auch die Denkmäler. Die Darstellungen an seinem eigenen Kultustempel in Medînet Habu, das grofse Schlachtbild einer kämpfenden Kriegsflotte, die häuslichen und Jagdbilder in seinen Privatgemächern und die ethnologischen Charakterköpfe der besiegten Völkerfürsten sind noch anerkennenswerthe Leistungen.

Seitdem sank das Königthum und verlor seine Macht an die Hierarchie der Ammonspriester.

Da trat noch einmal ein günstiger Umschlag in der Geschichte des Reiches ein. Nach dem Abzug der äthiopischen XXV. Dynastie, gelangte mit Psammetich I. das saïtische Königshaus als XXVI. Dynastie mit Hülfe fremder Söldlinge zur Herrschaft, aber nur um den Preis einer mehr volksthümlichen Regierung im Innern und einer sehr veränderten Politik in den Beziehungen zum Ausland. Fremde Ansiedler fanden freien Eintritt ins Land und vermittelten nach allen Himmelsrichtungen weitreichende Handelsverbindungen, welche einen alle früheren Zeiten übertreffenden Reichthum nach dem Nilthale, und zwar mehr noch in die Hände von Privatleuten, als in die der Regenten führten. Wir finden in Theben Privatgräber in den Fels gehauen, gröfser und künstlicher in der Anlage, als selbst die berühmten Königsgräber der thebanischen Zeit.

Doch dürfen wir eine wichtige Architekturform zu erwähnen nicht vergessen, welche in dieser Zeit zuerst auftritt, nämlich den wirklichen Gewölbbogen. Gewölbte Steindecken finden wir schon in der IV. und V. Dynastie; sie sind aber nur aus kolossalen Deckplatten ausgeschnitten. Ebenso begegnen wir flachen Gewölben in der Felsen-Architektur der XII. Dynastie. In den thebanischen Dynastien des neuen Reiches schnitt man, wie in Dêr-el-baheri, aus horizontalen ausgekragten Steinlagen Gewölbe aus, und construirte, wie im Rameseum zu Theben, lange gewölbte Hallen aus concentrisch gelegten, durch Mörtel verbundenen Nilerdziegeln. Aber Gewölbe aus concentrisch zugeschnittenen Steinen finden sich erst in der XXVI. Dynastie, und auch hier noch nicht mit dem Bewufstsein ihrer Tragkraft gebaut, sondern

so, dafs im Scheitel die Steine immer dünner werden und vor jeder Belastung geschützt werden müssen. Erst die Römer entdeckten die Tragfähigkeit dieser Gewölbe.

In der Skulptur, Zeichnung und Hieroglyphik tritt uns die Wirkung der veränderten Zeitverhältnisse deutlich entgegen. Der vorherrschende Zug ist ein unverkennbares Streben, den Stil des alten Reiches, namentlich der XII. Dynastie, wieder aufleben zu lassen, verbunden mit möglichster Eleganz in den Formen und in der Anordnung des Einzelnen, so dafs man diese Kunstperiode nicht ohne Grund eine Periode der Renaissance nennen kann. Der menschliche Körper wird schlanker und feingliedriger dargestellt als früher, sowohl in runder Arbeit als in dem zarten Basrelief, dem wir häufig begegnen. Die hieroglyphischen Zeichen der Inschriften sind mit gröfster Präcision geschnitten, häufig in zierlichem Detail und ziemlich weit auseinander gerückt, wodurch sie für den Beschauer an Klarheit gewinnen. Diese Züge sind an den sorgfältig behandelten Monumenten zu erblicken.

Mit der nun folgenden persischen Eroberung verarmt und erlahmt die Kunst von Neuem, um sich nicht wieder zu erheben. Unter den Ptolemäern trat zwar noch einmal eine Blüthe materiellen Wohlstandes ein und in Folge dessen eine überaus lebhafte Kunstthätigkeit. Im obern und untern Lande erstehen eine Menge grofser, reich ausgestatteter Tempel, und Kunstwerke aller Art sind uns erhalten, aber der klassisch ägyptische Geist ist aus ihnen gewichen.

In der Tempelarchitektur blieben die alten Raumvertheilungen und die einzelnen Formen im Wesentlichen unverändert bestehen. Nur eine Abweichung von den früher gewohnten Formen fällt beim Betreten eines ptolemäischen Tempels sogleich in die Augen: die reich entwickelten und mannigfaltig gestalteten Kapitäle. Die Blüthen und Blätter, welche früher auf den glatten geöffneten Kelch gemalt waren, treten hier in künstlicher Arbeit aus der Oberfläche heraus und bilden um den Kern einen bunten Blätterkranz, der sogleich an das korinthische Kapitäl erinnert, wo nur statt der ägyptischen Pflanzen der griechische Akanthus er-

scheint. Der Vergleich mit dem korinthischen Kapitäl drängt sich um so mehr auf, da aus dem letzteren auch die kleinen Blatt-Voluten (helices) heraustreten, die in Aegypten von Alters her bekannt sind und auf die zurückrollenden Blätterspitzen der den Süden symbolisirenden Pflanze zurückgehen.

In der Skulptur und Zeichenkunst gehört es zu den sichtbarsten Merkmalen der ptolemäischen Zeit, dafs die Konturen der menschlichen, namentlich der weiblichen Gestalt durch ihre ausgeschweiften Linien, durch die Uebertreibung der hervortretenden und zurücktretenden Partieen, die in stark erhöhtem Basrelief gearbeiteten und unnatürlich geschwollenen Brüste, Backen, Lenden, Schenkel sich sehr unangenehm von den ruhig und edel gehaltenen, im niedrigsten Basrelief gearbeiteten Konturen der klassischen Zeit unterscheiden. Die allgemein zunehmende Stillosigkeit der Kunst drückt sich namentlich auch in den hieroglyphischen Inschriften aus, in welchen die einzelnen Zeichen immer gedrängter und in der Ausführung immer plumper werden.

In der römischen Kaiserzeit, nachdem das ganze Land seine Unabhängigkeit verloren und als römische Provinz allmählich auch seinen materiellen Wohlstand eingebüfst hatte, nahm der Verfall der Kunst immer schneller und allgemeiner überhand, bis in der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. die Hieroglyphenschrift und mit ihr ägyptische Darstellungen überhaupt verschwinden. Decius ist der letzte hieroglyphische Kaisername, der sich bis jetzt gefunden hat; er erscheint in der Vorhalle des Tempels von Esne.

Wir gehen zur Hervorhebung einzelner Monumente über.

Bei einem Besuche der ägyptischen Abtheilung wird man am zweckmäfsigsten vom Vestibulum aus durch die dem Fenster zunächst liegende Thür eintreten, und die einzelnen Räume dann in folgender Ordnung durchschreiten:

V. Historischer Saal, pag. 116.
VI. Säulenhof, pag. 120.
VII. Vorraum desselben, pag. 121.
VIII. Gipssammlung im Vestibulum und einem Nebenraume, pag. 121.

Auf dem beigegebenen Grundplane sind die Nummern der Säle und die Wege innerhalb derselben, welche im Folgenden vorausgesetzt werden, angegeben. Die den einzelnen Gegenständen aufgeklebten Nummern von gelbem Papier für die Originale und von blauem Papier für die Gipsabgüsse sind die des „Verzeichnisses der ägyptischen Alterthümer 1882", auf welche auch im Folgenden Bezug genommen wird.

I. Mythologischer Saal.

Von den mächtigen Steinsarkophagen zu beiden Seiten des Mittelganges enthielt in der Regel jeder noch einen oder auch zwei eingeschachtelte Sarkophage aus Holz oder Pappwerk; der innerste umschlofs die eingewickelte Mumie. Der äufsere Sarkophag konnte auch von Holz sein. So standen in der rechten Reihe No. 3 und 4 in einander und umschlossen die Mumie No. 5, gegenüber in der linken Reihe No. 30. 31. 32 mit der Mumie No. 33. Die zu den Mumien No. 5. gehörigen Kästchen enthalten die balsamirten inneren Theile des Körpers. Bemerkenswerth ist namentlich der Sarg No. 8, welcher die kleineren No. 9 und 10 umschlofs. Er gehörte einem königlichen Palastaufseher Namens Mentuhotep an, der um die Mitte des III. Jahrtausends vor Christus lebte. Ebenso alt ist der diesem dreifachen gegenüberstehende Sarg No. 25 des Sebek-âa. Bei weitem die meisten Särge und Sarkophage gehören aber in die spätere Zeit des Neuen Reichs, namentlich in die XXVI. Dynastie oder ins 7. bis 6. Jahrhundert und stammen aus den Nekropolen von Memphis oder Theben. Einige Särge sind aus griechisch-römischer Zeit, so besonders die aus Echmîm (Chemmis), zur Zeit im Säulenhof aufgestellt, sowie No. 14,

der aus Sykomorenholz zu einer Frauengestalt geschnitzt ist. Der letztere zeigt bemerkenswerther Weise einen entschieden griechischen oder römischen Stil-Einflufs in den fein gearbeiteten einzelnen Gliedern des Körpers und der ganzen, technisch übrigens sehr schwerfälligen Behandlung.

In den Schränken und Schaukästen der beiden langen Seiten sind kleine Gegenstände von minderem Belang aufbewahrt, unter welchen nur der erste Schaukasten an der Fensterseite neben der Eingangsthür erwähnt werden mag, da er auf seiner rechten Seite eine kleine Sammlung gefälschter oder von den Antiquaren untergeschobener Gegenstände enthält, welche zum Theil sehr geeignet sind, unerfahrene Liebhaber zu täuschen. An der gegenüberliegenden Wand sind mehrere Mumien ausgestellt, theils noch in ihre Leinewandbinden gehüllt, theils von denselben entkleidet. Andere Mumien liegen noch in ihren Papphüllen und Särgen.

Von den Wandgemälden ist der Name dieses Saales hergekommen, da sie gröfstentheils mythologischen Inhalts sind.

Zu den Seiten der beiden Thüren sind die Götter-Triaden der drei ältesten Residenzen abgebildet. Neben der Ausgangsthüre erscheint links die Triade der ersten Residenz This mit ihrer Nekropolis Abydos: Osiris, Isis und Horus, rechts die der folgenden Residenz Memphis: Ptah, Sechet und Imhotep nebst der Neith. Neben der Eingangsthüre steht links die Triade von Theben: Ammon, Mut und Chons. Eine vierte Residenz wurde während der XVIII. Dynastie in Oberägypten in der heutigen Thalbucht von Amarna von Amenophis IV. (Chu-en-aten) erbaut, welcher alle bis dahin eingeführten Kulte unterdrücken und statt ihrer den ausschliefslichen reinen Sonnendienst wiederherstellen wollte. Er verliefs die Ammonsstadt Theben und verehrte in der neuen Sonnenstadt seinen alleinigen Gott unter dem Symbol des strahlenden Sonnendiskus. Eine solche Anbetung ist rechts von der Eingangsthüre dargestellt.

An den acht Pfeilern sind die Triaden der acht vor-

nehmsten Götter, am linken Ende der Fensterseite beginnend, dargestellt.

Unter den Deckenbildern ist das mittelste eine treue Darstellung des berühmten Thierkreises von Dendera, auf welchem die griechischen Zodiakalbilder unter die ägyptischen Sternbilder aufgenommen sind, und die Stellung der Planeten vielleicht auf die Geburt des Caesarion, des Sohnes der Kleopatra von Julius Caesar, zu beziehen ist.

II. Gräbersaal.

Der ganze Raum ist mit Denkmälern des alten Reichs angefüllt, aus den Dynastien IV. bis XIII c. 3000—2000 v. Chr. Das bemerkenswertheste sind hier die drei Grabkammern, welche von der preussischen Expedition auf den Pyramidenfeldern von Memphis abgebrochen und hier wieder aufgebaut wurden (s. oben p. 102). Sie gehörten zu grofsen massiv aufgebauten Grabesanlagen, waren aber nicht zur Aufnahme des Sarkophags, der unter dem Gebäude in einer Felsenkammer beigesetzt wurde, bestimmt, sondern für den Todtenkult, der dem Inhaber des Grabes von den Nachgelassenen gewidmet wurde. Der Eingang der Kultuskammer in diese genau orientirten Gräber war meistens von Osten. An der Westwand befinden sich eine oder mehrere Blendthüren, vor welchen die Todtenopfer gebracht wurden, symbolische Grabesthüren, hinter welchen der Verstorbene gedacht wurde, der mit dem Tode in die westlich gelegene Unterwelt, in das Reich des Osiris, entrückt war. Alle Gräber wurden schon bei Lebzeiten des Besitzers errichtet und ausgeschmückt. Die Darstellungen auf den Wänden der Kultuskammern beziehen sich daher fast immer auf den Besitz und die Umgebung des Lebenden und werden dadurch besonders lehrreich für uns.

Das erste Grab zur Rechten für den Eintretenden (Verzeichnifs No. 59) ist das jüngste und geräumigste unter den dreien. Der alleinige Inhaber desselben, Namens Manofre, war ein Todtenkult-Priester des Königs Asesa, der in der

V. Dynastie um die Mitte des III. Jahrtausends v. Chr. lebte. Die Skulpturen an den Wänden im niedrigen Basrelief gehören zu den schönsten ihrer Art, die sich überhaupt aus jenen Zeiten erhalten haben.

Das zweite Grab, dem ersten gegenüber (No. 58), war, wie die zwei Blendthüren lehren, für zwei Personen bestimmt, nämlich für den Prinzen Merab, wahrscheinlich einen Sohn des Königs Chufu (Cheops), der in der IV. Dynastie, um 3000 v. Chr., die gröfste von allen Pyramiden erbaute und für die Mutter des Merab, die Prinzessin Sedat, wahrscheinlich eine Nebenfrau des Chufu. Die Skulpturen der Wände waren durchgängig gemalt; aber leider sind alle Farben mit dem dünnen Kalküberzuge, auf den sie aufgetragen waren, schon während des Transportes abgefallen.

Das dritte Grab (No. 56) ist eins der ältesten gröfseren Denkmäler, die uns überhaupt erhalten sind. Es gehört unter die Regierung des Königs Snefru, des ersten der IV. Dynastie, jenseits 3000 v. Chr. Damit stimmt ein gewisser archaischer Zug in seinen Skulpturen, wie auch in der kleinen im Grabe gefundenen Granitstatue des Verstorbenen namens Âmten, die neben der Grabesthür zu sehen ist (No. 57).

Die drei Grabkammern werden der leichten Beschädigung wegen verschlossen gehalten; daher bedarf es zu ihrer Besichtigung der besonderen Erlaubnifs der Direction.

Unter den übrigen Denkmälern dieses kunsthistorisch besonders wichtigen Raumes ist noch hervorzuheben:

No. 60. Eine Pfeilerstellung mit Architrav aus dem Grabe des königlichen Verwandten und Palastaufsehers Ptah-nofre-bau, welcher der Kultuspriester von vier Königen der V. Dynastie war.

No. 62. Unter den hockenden und sitzenden Statuen in diesem Saale ist besonders das Sitzbild des Thentha, eines königlichen Enkels der IV. Dynastie, durch glückliche Charakteristik hervorragend.

No. 68. Stehende Statue in Granit mit dem Gürtelschilde des Königs Amenemhâ III. der XII. Dynastie, den die Griechen mifsverständlich Moiris nannten. Auf dem Rückenpfeiler aber stehen die Namen des Königs Menephthes der

XIX. Dynastie. Der Augenschein lehrt, dafs das ganze Gesicht überarbeitet wurde, ohne Zweifel, um es in das Porträt des späteren Königs zu verwandeln.

Nr. 78. Mehrere kleine Obelisken aus Gräbern der V. Dynastie.

No. 82. Sarkophag in Kalkstein aus Dynastie XI. (oder XII.) mit unberührten Farben. Deckel und Schädel des Opferstieres dahinter.

No. 88. Medicinkasten einer Königin aus einem Grabe, etwa der XI. Dynastie.

No. 91. Thür aus der Stufenpyramide von Saqqâra, verziert durch eine Umgebung von verglasten Thontäfelchen, die übrigens meist neu ergänzt sind. Wahrscheinlich eine Arbeit der XXVI. Dynastie.

No. 93. Glasschrank mit vielen kleinen Gegenständen, welche gröfstentheils in den Sarkophagkammern des alten Reichs gefunden sind.

An den Wänden dieses Saales befinden sich Gipsabgüsse von Reliefdarstellungen aus Gräbern des Alten Reichs von Memphis (Saqqâra).

III. Hypostyl.

An den Wänden sind Proben alter Papyrusrollen aufgespannt, theils mit hieroglyphischer, theils mit hieratischer und mit demotischer Schrift. Mehrere hieroglyphische, wie No. 117. 118, enthalten die Darstellung des bekanten Todtengerichts in der Unterwelt vor Osiris.

Ueber den Papyrus laufen Wandgemälde hin auf beiden Seiten des Hypostyls, Handwerke und andere Betchäftigungen des gewöhnlichen Lebens darstellend; an der Westwand: Bildhauerei, Transport einer Kolossalstatue, Schiffbau, Wagenbau, Drechslerei, Goldarbeiten, Töpferei, Waffen, Lanzenschäfterei, Möbel, zum Theil sehr eleganter Form, Goldwägung, Seilerei, Wäsche, Weberei, Spinnerei, Schuhmacherei, Küche.

An der Ostwand: Vogelfang, Fischfang, Jagd, Toilette, Musik, Weinpressen, Gartenanlagen, Besuchsempfang, Ge-

treidespeicher, Ernte, Dreschen durch Ochsen, Reise über Land, Viergespann.

An der Vorderseite des Hypostyls von dem Hofe her sind links der Gott Thot (Hermes), rechts die Göttin Sefech in ihren Eigenschaften als göttlicher Bibliothekar und göttliche Bibliothekarin dargestellt, aus dem Kultustempel Ramses II. in Theben, wo sie an den Eingangspfosten zur Tempelbibliothek standen. An den Säulen sind zwei Harfenspieler aus dem Felsengrabe Ramses III. (Rhampsinit des Herodot) in Theben, abgebildet. Zwischen den Säulen die Gipsabgüsse der sogenannten Hyksosstatuen u. a.

Die Westseite des Hypostyls wird durch drei Nischen gebildet, deren mittelste eine Kolossalstatue des Königs Horus oder Harmais (XVIII. Dynastie), enthält, welche von der Brust an nach unten ergänzt ist. Die Büste ist im vollendetsten Stile jener grossen Zeit (Mitte des XV. Jahrh.) gearbeitet.

In der folgenden Nische stehen die Hathor-Kuh nebst Osiris und Isis aus der Zeit des Nechtharheb, so wie die Gipsabgüsse der beiden dreisprachigen Inschriften, des Steins von Rosette und des Dekrets von Kanopus.

IV. Durchgangsraum.

An dem Fenster ist eine Sammlung von Ziegeln ausgestellt, welche Fabrikstempel mit den Schildern der Könige enthalten, für deren Bauten die Ziegel bestimmt waren. Im hinteren Theile des Raumes enthalten die 5 Schränke die umfangreiche Sammlung der hieroglyphischen, hieratischen, demotischen, griechischen, koptischen und arabischen Papyrus, von denen einige im Hypostyl ausgehängt sind.

V. Historischer Saal.

In diesem Saale sind vornehmlich die gröfseren Monumente des Neuen Reichs (aufser den Sarkophagen in Saal I. und den Stelen im Säulenhof) aufgestellt, und zwar die an der Nord-, West- und Südwand wesentlich in chronologischer Folge. An der Ostseite, den Fenstern gegenüber,

die kleineren Gegenstände in Schaukästen. Die Architektur dieses Saales zeigt die eine der beiden gleichzeitig ausgebildeten ägyptischen Säulenordnungen, die ursprünglich vom Felsenbau hergenommene kannelirte (protodorische) Säulenordnung. Die andere ist im Säulenhof und Hypostyl vertreten.

Der vom Raum IV. her Eintretende wird am zweckmäfsigsten die drei erstgenannten Wände entlang gehen. Von einzelnen Gegenständen zeichnen wir hier die folgenden Nummern aus.

An der Nordseite: 147 ein unversehrter Kopf Thutmosis III. zwischen zwei Göttinnen; 148 zwei kleine Säulen mit Papyrusknospen-Kapitäl; 153 das Königliche Schiff mit dem Bilde eines wüthenden Stieres am Vordertheil, unter der Königin Hâtschepsu; 153a. eine Alabastervase mit den Namensschildern Ramses IV., 40 Hin (= 19,5 Liter) haltend; 191 vorzüglicher Kopf eines Beamten unter Amenophis III.

Vor dieser Seite steht ein runder Schautisch, in welchem eine Anzahl ausgewählter kleiner Gegenstände zusammengestellt ist, die besondere Beachtung verdienen. Vornehmlich aber ist die Sammlung äthiopischer Schmucksachen hervorzuheben, welche in den drei grün ausgeschlagenen Fächern enthalten sind, weil diese äthiopische Kunst der letzten Jahrhunderte v. Chr. nur durch diese Denkmäler vertreten ist, die mit einigen andern jetzt in München befindlichen von dem Italiener Ferlini in der Pyramide einer der mächtigsten Königinnen von Meroë vermauert gefunden sind.

Es sind ferner auszuzeichnen die folgenden Nummern des „Verzeichnisses": 184 eine Bronze-Katze, 187. 189. 190 zwei Stuckbilder und eine Pfeilerseite aus der XIX. Dynastie, alle drei mit den ursprünglichen Farben; ferner: 202 grofse Stele mit den ausgekratzten Schildern des Königs Aï; 206 bunt bemaltes Eckstück aus dem Grabe Sethos I.; 215. 216 Darstellungen aus einem Memphitischen Grabe der XIX. Dynastie; 221 vier gefangene Fürsten aus dem Feldzuge Schaschanq I. (Schischaq) gegen Palästina; 227 König Usarkon II.; 228. 229 König Schabaka (Sabako); 238 Ptolemäus VII. Philometor I., sein

Bruder Ptolemaeus IX. Euergetes II., und beider Schwester, des ersteren Gemahlin, Kleopatra II. schreiten auf drei Götter zu; 241 Grabstele aus dem 2. Jahre des Ptolemaeus V. Epiphanes; 242 Cäsar (Augustus) oben vor Osiris und Isis, unten vor Seb und Nut: 244 Kopf des Antoninus Pius. Es folgen dann am Südende der Fensterseite äthiopische Steindenkmäler von Meroë, dergleichen in anderen europäischen Sammlungen nicht vorhanden sind; siehe besonders No. 251 Kopf der Königin, welcher die so eben erwähnten äthiopischen Schmucksachen angehörten; 263 Gruppe des Anubis und der Nephthys aus Meroë; 264 thronender König, ebendaher; 265 grofse doppelseitige Stele des äthiopischen Königs Nastasnen mit seiner Schwester (und Gemahlin) auf der einen und mit seiner Tochter auf der anderen Seite, vom Berge Barkal (Napata). Daneben steht No. 269 Statue eines römischen hohen Beamten in der Toga, aus Saïs.

Unter den in der Mitte des Saales frei zwischen den Säulen aufgestellten Denkmälern mögen hervorgehoben werden: 277 kolossaler Kopf in rothem Granit der Königin Hâtschepsu, männlich dargestellt; 290 der Königliche Schreiber Châi; 292 hockende Statue des Priesters Senmut, welcher Erzieher der Prinzessin Rânefru, deren Kopf aus seinem Schoofse hervorsieht, genannt wird; 293 Familiengruppe; 295. 296 Sphinxkopf der Königin Hâtschepsu; 298 Gruppe eines Beamten und seiner Schwester; 301 unter einem in Holz nachgeahmten Baldachin sitzt die Königin Hâtschepsu, der Kopf ist ergänzt.

Die Schaukästen an der Ostwand enthalten die werthvollsten kleinen Gegenstände des Neuen Reichs, welche nach Stoff und Art, was hier meist zusammenfällt, geordnet sind. Von der schmalen Fensterwand beginnend, folgen sich: Einbalsamirte Thiere, Farben, getrocknete Früchte, Pflanzenreste, Geflochtenes, Leder, Wachs, Holz, Glas, Elfenbein und Knochen, gebrannte Erde, verglaster Thon (gemalt), Stein, Bronze und andere Metalle. Hier finden sich zahlreiche Statuetten der Götter und Göttinnen, mumienförmige Todtenstatuetten, Amu-

lette in mannigfaltigen Formen, namentlich in der des mystischen Auges (uza) und des Käfers (Scarabäen).

Man befindet sich jetzt an der Ausgangsthür des Saales. Noch bleiben aber die Wandgemälde zu betrachten, welche an derselben Ausgangsthür an der Ostwand beginnen und ebendaselbst an der Südwand endigen.

Zu oberst an allen vier Wänden zieht sich ein Fries von hieroglyphischen Schildern hin, welche die Namen aller zur Zeit der Ausführung bekannten ägyptischen Könige von Menes (c. 3900 v. Chr.) an bis zum römischen Kaiser Decius (250 n. Chr.) und an der Südseite noch die der äthiopischen Könige enthalten.

Unter diesem Fries ist eine Reihe von Bildern ausgeführt, welche in chronologischer Folge eine Uebersicht der Perioden der ägyptischen Geschichte geben, so weit diese durch eine Auswahl von Darstellungen, welche auf den Monumenten selbst erhalten sind, vor Augen geführt werden können. Die nach den Zeichnungen der preufsischen Expedition von Prof. Lepsius entworfenen und von ihren Mitgliedern ausgeführten Kopieen sind dabei so korrekt in Zeichnung und Farbe nach den Originalen wiedergegeben, dafs sie zugleich die kunstgeschichtliche Entwickelung des ägyptischen Stils einigermafsen zu veranschaulichen im Stande sind.

No. 1—17 der Ostwand enthalten Darstellungen aus dem Alten Reiche (c. 3000—2000 v. Chr.); No. 18—39 derselben Ostwand, dann die Nordwand, und auf der Westwand No. 1—11 Darstellungen aus dem Neuen Reiche (c. 1700—332 v. Chr.); Westwand No. 12—17 aus der Zeit der griechischen und römischen Herrschaft; endlich auf derselben Westwand No. 18—21 und auf der Südwand meroitisch-äthiopische Darstellungen.

Sämmtliche Wandbilder im Saal III. und IV. sind in dem „Verzeichnifs der ägypt. Alterthümer“ einzeln aufgeführt und in einem besonderen Tafelwerke (s. p. 97) publicirt.

VI. Säulenhof.

Der Säulenhof mit dem anstofsenden Hypostyl und den dahinter sich anschliefsenden Nischen, in deren mittelster das kolossale Sitzbild des Königs Horus oder Harmais gleich einem Kultusbilde im Sanktuarium thront, kann einigermafsen die Haupttheile eines ägyptischen Tempels vergegenwärtigen, wie sie dem durch einen Tempel-Pylon Eintretenden erscheinen. Nur pflegten die Kultusräume hinter dem Hypostyle zahlreicher und nebst dem Sanktuarium dunkel zu sein.

Die Mitte des Hofes nimmt gewöhnlich ein freistehender Altar ein, wie dies auch hier der Fall ist. Vor dem Hypostyl sitzen, wie in dem Kultustempel Ramses II. in Theben, zwei Kolostalstatuen, die eine Ramses II., die andere, nach oben restaurirt, Usertsen I. der XII. Dynastie darstellend.

Der links vom Altar stehende Granit-Widder Amenophis III., eines Königs der XVIII. Dynastie, ist durch Prof. Lepsius aus Nubien hergebracht, der gegenüberstehende ohne Inschrift ist eine Nachbildung aus Gips. Die beiden Sphinxe aus Kalkstein gehörten ursprünglich zu der Sphinx-Allee, welche zu dem Serapeum von Memphis führte.

An den Wänden des Säulenhofes sind Grabstelen aufgestellt, auf denen einerseits die Opfer der Familie des Verstorbenen und andrerseits die Anbetung des Gottes, meist des unterirdischen Osiris, dargestellt werden.

Die Wandgemälde geben hier Ansichten der berühmtesten Lokalitäten des ägyptischen und äthiopischen Nilthals nach den Aufnahmen der preufsischen Expedition, aber zum Theil soweit ergänzt, als es mit Sicherheit geschehen konnte. Diese Ansichten sind durch die Landschafts- und Architektur-Maler Schirmer, Biermann, Graeb, Pape und Max Schmid in Wachsfarben ausgeführt. Sie beginnen in der Ecke rechts neben dem Eingange für den aus Saal V. Eintretenden, und setzen sich zunächst auf der Westwand weiter fort bis zum Ausgang aus dem Säulenhofe. Die

Säulen enthalten Kopieen von Königsopfern vor verschiedenen Gottheiten. Auf dem Architrave über den Säulen steht an der ihr nach ägyptischer Sitte zukommenden Stelle die hieroglyphisch abgefasste Dedikation vom neunten Jahre der Regierung König Friedrich Wilhelm IV., in welchem diese Räume vollendet wurden. In der Hohlkehle wechseln die Namenschilder des Königs und seiner Gemahlin Elisabeth ab.

VII. Vorraum.

Er enthält eine Säule von der Insel Philae, mit einem Palmenkapitäle und einer später aufgesetzten demotischen Inschrift aus dem Jahre 6 nach Chr. Geb. Ferner eine genaue kleine Nachbildung der Pyramide des Cheops, aus zwei Kalksteinblöcken gearbeitet, welche von der Bekleidung der Pyramide selbst genommen sind.

VIII. Gipssammlung.

Die im Vestibulum, im Hypostyl und in dem neben der Treppe anstofsenden Raume aufgestellte Gipssammlung war die erste und noch jetzt gröfste Sammlung ihrer Art. Die Abgüsse stammen theils aus den europäischen Museen, theils sind sie von der preussischen Expedition in Aegypten an Ort und Stelle genommen. Auch bei ihrer Wahl walteten fast ausschliefslich historische und kunsthistorische Rücksichten vor. Dabei wurde vornehmlich auf eine möglichst vollständige Ikonographie der Pharaonen Gewicht gelegt.

Unter den Königsbildern sind namentlich hervorzuheben, wenn wir die gegenwärtige Aufstellung an der Wand von links nach rechts verfolgen: No. 20: Büste Thutmosis III.; No. 226: Kopf der Königin Thai, Gemahlin des (No. 23) Amenophis III.; No. 46 Standbild der äthiopischen Königin Amenartis No. 1: Sitzbild des Königs Chafrâ (Chephren),

des Erbauers der zweiten Pyramide von Gizeh; No. 297: Sitzbild Ramses II.; No. 356: Reliefbild der berühmten Kleopatra VI.; No. 24: Büste Amenophis III. und 19 Thutmosis III.; No. 347, 230: Standbild des Königs Harmais oder Horus; No. 221: Kolossalbüste Ramses II.; und endlich in dem anstofsenden Raume No. 123: die Reliefdarstellung des Königs Chu-en-aten mit seiner Familie und No. 28: ein kleines Sitzbild desselben Königs.

V.

SAMMLUNG

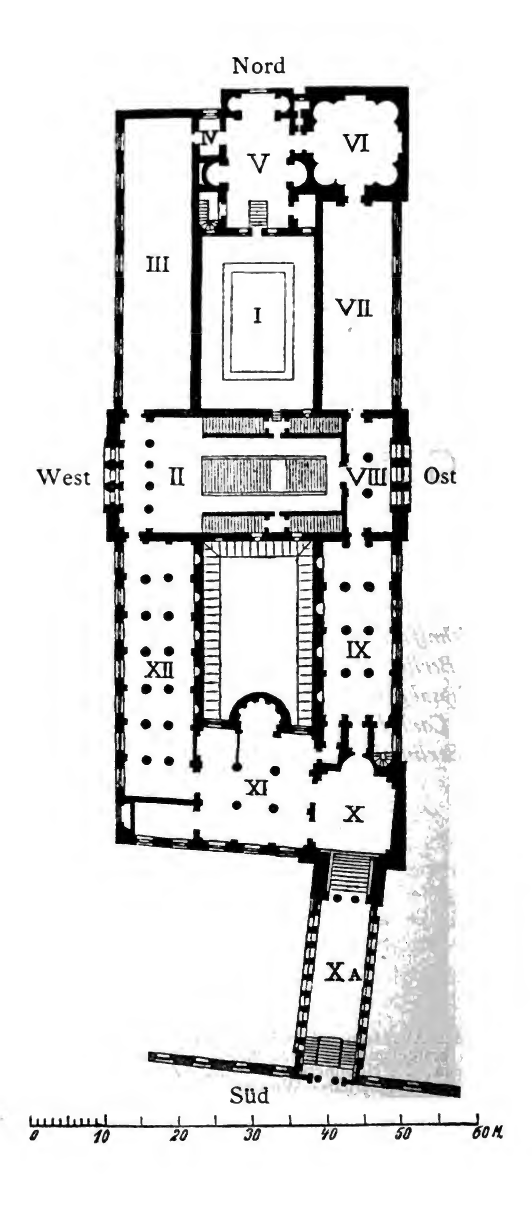
DER

GIPSABGÜSSE

Verzeichnifs der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. Dritter Abdruck. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 50 Pfennig.

Die Gipsabgüsse im neuen Museum in historischer Folge erklärt von Carl Friederichs, in neuer Bearbeitung von Paul Wolters. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 12 Mark.

Die an den Abgüssen auf weifsen Zetteln angebrachten Nummern entsprechen dem erstgenannten Verzeichnisse und den hier im Führer beigesetzten Zahlen; die Nummern auf rothen Zetteln entsprechen denen im Verzeichnisse von Friederichs—Wolters.


Nord
IV
V
VI
III
I
VII
West
II
VIII
Ost
XII
IX
XI
X
XA
Süd
0
10
20
30
40
50
60 M.

Die Schwierigkeit, eine Sammlung von Originalskulpturen bei begrenzten Mitteln rasch zu Bedeutung zu erheben, der Wunsch, das Vorzüglichste der in festen Händen befindlichen Skulpturen wenigstens in möglichst getreuen Nachbildungen vor Augen zu haben, führte gleich bei der Gründung der K. Museen auf den Plan, eine Sammlung von Abgüssen anzulegen.

Für diese Sammlung wurde bei Erbauung des Neuen Museums das ganze erste Stockwerk desselben bestimmt. Sie sollte in den einzelnen Haupträumen zum Theil historisch gruppirt werden, indem für Griechisches und Römisches, für Mittelalter und Renaissance besondere Säle angewiesen wurden, während andere Räume, wie die Rotunde, mehr nach dekorativen Rücksichten angelegt waren. Später fafste man den Plan ins Auge, die Abgüsse nach den dargestellten Gegenständen zusammenzustellen, woher in der Rotunde die Gruppen der Athena- und Heraklesbilder, im Saale des farnesischen Stiers diejenige der Apollobilder u. A. rühren. Endlich hat sich beim Wachsen der Sammlung die Noth geltend gemacht, für so vieles Neue, das nicht in Magazinen versteckt bleiben durfte, nur überhaupt Platz zu schaffen. Unter diesen sich durchkreuzenden Einflüssen ist die heutige Aufstellung entstanden, welche demnach einen im Ganzen durchaus provisorischen Charakter tragen mufs. In Bezug auf Reichthum ihres Inhalts steht die Sammlung unübertroffen da und, wenngleich von dem vollen Eindrucke eines plastischen Originals im Abgusse nothwendig manches ausbleiben mufs, die Abgüsse auch durch Beschmutzung, wie durch nicht immer glückliches Reinigungs- und Conser-

virungsverfahren gelitten haben, so ist doch die hier gebotene Gelegenheit, weit zerstreute Meisterwerke in der Zusammenstellung ihrer Abgüsse vergleichend betrachten zu können, für Studium und Genufs von höchstem Werthe.

Hauptzweck der Sammlung wäre, einen Ueberblick des Entwickelungsganges der antiken Skulptur zu gewähren; eine Skizze desselben schicken wir hier voraus.

Als Vertreter der Kunst älterer, Griechenland benachbarter Kulturvölker sind einige Abgüsse nach assyrischen und ägyptischen Skulpturen vorhanden, die letzteren mit der ägyptischen Abtheilung verbunden im Vestibül des Treppenhauses und in einem anstofsenden Gange aufgestellt.

Die Abgüsse nach assyrischen, wie einigen wenigen persischen Skulpturen (Saal I) lehren uns keine Entwicklung, sondern einen völlig reifen und feststehenden Stil kennen.

In Griechenland geht der selbständigen Entwicklung der gröfseren Plastik eine lange Zeit vorher, welche nur Werke schuf, die theils eine eigenthümliche einheimische Rohheit oder einen der vorderasiatischen Kunst entlehnten Stil zeigen; der letzteren Art ist das Löwenthor (I, No. 70)*).

A. Die althellenische Periode eigentlich schulmäfsiger Plastik beginnt erst etwa gegen Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. und dauert bis in die ersten Jahrzehnte nach den Perserkriegen. Wir glauben zu Anfang zwei Richtungen sich scheiden zu sehen, eine an der ionischen kleinasiatischen Küste besonders heimische, welche einen weicheren und breiteren Stil und weitgewandete Figuren liebt (I, No. 87. 88), und eine den dorischen Inseln und der Peloponnes eigene Richtung, die anscheinend mit gewissen Anklängen an Aegyptisches, mit scharfer Fassung der Formen, vor Allem der Darstellung des unbekleideten männlichen Körpers sich zuwendet (I, No. 92—92D). Später verschmelzen beide Richtungen und mit besonders reizvollen, zierlich strengen Werken fängt Attika an in den Vordergrund zu treten (z. B. I, No. 77). Werke dieser Periode erfreuen meist, wenn nicht durch

*) Die beigesetzten römischen Ziffern bedeuten den Saal, in welchem das Betreffende zu suchen ist.

Formschönheit, so doch durch liebevolle Sorgfalt und einen frischen naiven Sinn. — Ein Hauptwerk dorischer Kunstübung, die Aeginetischen Giebelgruppen (III, No. 497—513), sind völlig in dem knappen Stile des Bronzegusses, der damals beliebtesten Technik, gehalten und zeigen, wie weit die correcte Bildung des Körpers schon gelang, als man die Gesichtszüge noch kaum zu beleben versuchte.

B. Die Periode der ersten Blüte beginnt um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. und reicht bis zum Ende desselben. Das Harte, Steife und Gebundene verschwindet jetzt ganz aus den Werken und macht einem harmonischen Flusse der Linien Platz; zum Abschlusse der Bestrebungen der vorigen Periode erreicht jetzt die Bildung des Nackten in den verschiedenen Bewegungen ihre Meisterschaft, besonders durch die Erzgiefser Myron und Polyklet, von deren Athletenstatuen uns wenigstens Kopien (VII, No. 705. 706. 714. 719. 720) geblieben sind. Aber auch die Gewandung führt nicht mehr wie ehedem in künstliche Fältchen gelegt sozusagen eine Sonderexistenz neben der Körpergestalt, sondern schmiegt sich deren Bewegungen an. Dieser Periode gehören die neuerdings wieder aufgedeckten Giebel-Skulpturen des Zeustempels in Olympia (s. S. 144 ff.) an, welche indefs noch starke Reste altertümlicher Gebundenheit an sich tragen. Ihre gröfste Höhe erreicht die Skulptur in dem Schmucke des Parthenon zu Athen (III), der unter Leitung des Phidias in der glücklichen Epoche des Perikles entstand; in ihm vereinigen sich geistige und formale Vorzüge in seltenster Weise. — Auch andere monumentale Skulpturen, wie die des Theseion (I) und des Athena-Niketempels (I und III) zu Athen, sowie des Apollotempels bei Phigalia (II) gehören in diese Periode.

C. Eine folgende Epoche, gleichsam eine zweite Blüte, beginnt mit dem vierten Jahrhundert v. Chr. und endet mit der griechischen Freiheit in der Zeit des Alexander; man pflegt sie nach ihren Hauptmeistern die der jüngeren attischen Schule zu nennen. — Eines namentlich hatte der vorigen Periode noch gefehlt, der Ausdruck innerer Regungen, seelischer Empfindungen und individuellen Lebens

in den Köpfen, statt dessen man fast nur die ewige Ruhe des Typisch-Idealen gab. Skopas und Praxiteles führen die Kunst hauptsächlich nach jener Richtung hin weiter. Das einzige Originalwerk des Praxiteles haben die Ausgrabungen in Olympia geliefert, den Hermes mit dem Dionysoskinde (VII, No. 542 A). Von monumentalen Werken dieser Periode sind aber besonders einige aus Kleinasien bemerkenswert; so die Friese vom Mausoleum zu Halikarnass (I) und das sog. Nereidenmonument von Xanthos (VII und I). Aus derselben Periode stammen auch die meisten der Grab- und Votiv-Reliefs (III), die anfangs sich noch ganz an den Stil der Epoche des Phidias anlehnen (z. B. III, No. 219 C), dann aber ebenfalls von dem weniger grofsartigen, weicheren Charakter des neuen Stiles bestimmt werden. Tief empfunden sind namentlich einige der Attischen Grabreliefs mit ihren einfachen Erinnerungsbildern, welche den Toten darstellen wie er im Leben war, den Jüngling im Kampfe, das Mädchen bei seinem Spiele oder Schmucke, die Frau vereint mit dem Kinde oder dem Gatten; nur ein leiser Zug der Wemut über Allem.

D. Die hellenistische Kunstepoche, die Zeit der Nachfolger Alexanders bis zur römischen Herrschaft umfassend, führt das Erreichte nach verschiedenen Seiten hin weiter; zunächst erstrebt sie durch einen derberen rücksichtsloseren Realismus sowohl gröfsere Naturwahrheit im Einzelnen als kräftigere Wirkung des Ganzen; sodann steigert sie den seelischen Ausdruck gerne zu gewaltigem Pathos und zu wilder Leidenschaft, hierin bis an die Grenzen des Darstellbaren gehend. Das Hauptwerk der ganzen Epoche, die Skulpturen des grofsen Altars zu Pergamon, besitzt unser Museum im Originale (s. S. 20. 23 ff.); unter den Abgüssen sind der Laokoon (IV), der Gallier und sein Weib (VIII), der sterbende Gallier (VIII), der barberinische Faun (VIII) besonders wichtige Stücke.

E. Die römische Periode vom ersten Jahrhundert v. Chr. bis zum Aufkommen der Byzantinischen Kunst zeigt ein Weitergehen in den Bahnen der hellenistischen Epoche, hie und da mit einem Streben nach noch derberen Wirkungen, mit starker Bevorzugung des Porträts, in den Reliefdar-

stellungen mit fortdauernd stark malerischer Tendenz. In steigendem Mafse besteht aber ihre Thätigkeit in teils sorgfältigen Studien nach älteren griechischen Werken, teils aber, um dem Massenbedarfe der Zeit zu genügen, nur in einem oft sehr oberflächlichen Wiederholen dessen, was die Vorfahren derjenigen Griechen, die als geschickte Marmorarbeiter im römischen Dienste thätig waren, einst geleistet hatten. Die meisten Werke alt-griechischer Künstler sind uns nur in solchen Wiederholungen römischer Zeit erhalten.

Wir beginnen nun unsern Rundgang zur Betrachtung des Wichtigsten, indem wir voraussetzen, dafs der Beschauer das neue Museum durch den Haupteingang im Osten betreten hat*) und die Treppen aufwärts in das **Treppenhaus** (II) gelangt, wo die beiden Kolosse vom Monte Cavallo in Rom, die Dioskuren mit ihren Rossen darstellend (1349. 1350), das Auge auf sich ziehen.

Um die Säle möglichst nach der historischen Aufeinanderfolge ihres Inhalts zu durchwandern, beginne man mit der

Oberlichtgalerie (I),

in welche eine kleine Thür an der für den Heraufkommenden rechten (Nord-) Seite des Treppenhauses führt.

Hier sind zunächst an der Ostwand Abgüsse Assyrischer Skulpturen meist aus Niniveh (vergl. oben S. 126) neben einigen persischen und phönizischen Reliefs, und Abgüsse von kleinasiatischen Felsskulpturen angebracht.

An der Südwand befindet sich 184—187 der Fries des Tempels der Athena Nike auf der Akropolis von Athen (B)**);

*) Wer vom alten Museum her kommt, gelangt durch den Uebergang (Xa) in den Kuppelsaal (X), von da geradeaus in den römischen Saal (IX), den Bacchussaal (VIII), den Niobidensaal (VII), die Rotunde (VI), den Saal des Farnesischen Stieres (V), das Kabinet des Laokoon (IV), den griechischen Saal (III) und endlich durch das Treppenhaus (II) in die Oberlichtgalerie (I), welche andererseits auch mit V durch eine Thür verbunden ist.

**) Die in Klammern beigesetzten Buchstaben A—E bedeuten, dass ein Werk, oder wenn es wie so oft nur eine Kopie späterer Zeit ist, das Original desselben, mit hinreichender Sicherheit der oben mit dem betreffenden Buchstaben bezeichneten kunstgeschichtlichen Periode zugeschrieben wird.

darüber 182. 183 der Fries vom Theseion in Athen (B), der sich auch über die folgende (West-) Wand erstreckt; über demselben zieht sich 157—181 die Reihe der Metopen vom Parthenon hin, meist Kämpfe mit Kentauren darstellend (B). An der Südwand sind unten noch zahlreiche altertümliche Reliefs (A) angebracht, gegenüber 87. 88 zwei sehr alte Statuen von Milet.

An der Westwand unten links steht 70 das Löwenthor von Mykenä (s. S. 126); dann 127—151 U die ausgedehnten Reliefs vom Nereidenmoument zu Xanthos (C; s. S. 130. 137); endlich 55—58 die vom Harpyienmonument, einem Grabmale ebenda (A); ganz oben an der Wand 67—69 die sehr altertümlichen Metopen von Selinus in Sicilien (A). Auch 114, der gefällige Nereidenfries aus München, findet sich an dieser Wand.

An der Nordwand sind oben 188—193E die Friesreliefs vom Mausoleum zu Halikarnass (C), in der Ecke rechts 216AA—MM eine Anzahl böotischer Skulpturen angebracht, gegenüber stehen 716A. B die Statuen der zwei athenischen Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton (A).

Auf der Brüstung inmitten des Saales stehen die wichtigsten der nach Wien gelangten Reliefs von Gjölbaschi in Lykien (B), an der Westwand eine Schlacht, an der Südwand die, mit starken Anklängen an die Ilias, besonders anschaulich dargestellte Stadtbelagerung, an der Ostseite zunächst Amazonenkämpfe, weiterhin der Freiermord des Odysseus und die Jagd auf den kalydonischen Eber, endlich an der Nordwand der Raub der Leukippiden durch die Dioskuren. Aufserdem befinden sich auf der Brüstung 92 A ff. mehrere altertümliche Statuen (A).

Wir gehen nun zurück durch das

Treppenhaus (II),

wo sich, aufser den Kolossalstatuen der Dioskuren, an der Fensterwand besonders griechische Grabreliefs, an der gegenüberliegenden Thürwand Statuen vom Mausoleum zu Hali-

karnass 734. 735 (Mitte 4. Jahrh. v. Chr.) und an der innern Seite der Treppeneinfassung die Reliefs des Apollotempels in Phigalia (B), Amazonen- und Kentaurenkämpfe darstellend, finden. Nimmt man seinen Standpunkt bei der Figur des sog. Borghesischen Fechters 722 (D), so gewahrt man an den beiden Wänden der in das Obergeschofs führenden Treppen teils in Originalen teils in Abgüssen die Bildwerke, welche durch eine im Jahre 1883 von der K. Akademie der Wissenschaften entsendete Expedition aus Nordsyrien hierher gebracht sind. Die gröfseren Reliefs stammen vom sog. Nemruddagh und gehörten dem kolossalen Grabmale König Antiochos I von Kommagene (um 50 v. Chr.) an. Vorüber an den Grabreliefs, unter denen das am Dipylon zu Athen gefundene des Reiters Dexileos 220 († 394 v. Chr.) und das ebendaselbst aufgefundene der Demetria und Pamphile 219 B besonders bekannt sind, gelangt man rechts (nördlich) in den

Griechischen Saal (III).

An den Wänden Landschaften aus Griechenland, Sicilien und Lykien, sowie restaurirte Ansichten griechischer Bauten. Hauptinhalt des Saales sind die Skulpturen des Parthenon von Phidias und seinen Schülern (B); inmitten 468—478 die vom östlichen Giebelfelde erhaltenen Statuen: in der (verlorenen) Mitte war die Geburt der Athena dargestellt, zu den Seiten eine Reihe von Göttern, in den Ecken links der aufsteigende Sonnengott, rechts die niedergehende Mondgöttin. Noch weniger Figuren sind vom Westgiebel 479—487 erhalten, welcher den Streit der siegreichen Athena und des Poseidon um das attische Land zum Gegenstand hatte: in den Ecken lagerten die Flufsgötter Attikas; der erhaltene Ilissos 484 ist von besonderer Vollendung. An den Wänden zieht sich der Fries 361—467 hin; seine Anbringung am Tempel veranschaulicht der an der Fensterwand befestigte Kupferstich; dargestellt ist ein Festzug zu Ehren der Athena, den 366—379 die Götter selbst entgegen nehmen. Es giebt Nichts, was sich im Ausdruck edelster Schönheit diesen auch

technisch bewundernswerthen Reliefs an die Seite stellen liefse. Neben dem Ostgiebel stehen 495. 496 zwei Karyatiden vom Erechtheion (B), hinter ihm 514—521A auf langer Basis einige kleine Statuen Pergamenischer Kunst (D), besiegte Gallier, Perser, Amazonen und Giganten darstellend. An der Rückwand unten eine Serie von Grabreliefs (C), besonders 219C das am rechten und 219D das am linken Ende zu beachten. Hinter dem Westgiebel sind 340—347LL sämmtliche Fragmente der Reliefs einer Balustrade um den Tempel der Athena Nike aufgestellt, Siegesgöttinnen darstellend, die ein Opferfest als Siegesfeier vorbereiteten (C); 338 und 349 B sind antike Kopien jener Originale. Hier steht 360 A auch ein Gipsmodell der Akropolis von Athen. Aufserdem befinden sich in dem Saale noch zahlreiche kleinere griechische Reliefs, auf den Zwischenwänden decorative Aufsätze von Grabpfeilern, ganz am Ende aber oben 497—508 das westliche Giebelfeld des Athenatempels auf Aegina (A); die Statuen mufs man sich mit Bemalung und Anfügung vieler Einzelheiten in Bronze ausgestattet denken; die Aufstellung ist die der Glyptothek in München, welche indefs einigen Bedenken unterliegt. Links unten 509—513 die Statuen des östlichen, im Stile ein wenig fortgeschrittenen Giebelfeldes; in beiden Giebeln sind Heroenkämpfe unter der Leitung der Athena dargestellt. Ebendort steht 58 O die colossale Bekrönung eines Grabmales in Lykien (C). An diesem vorüber gelangen wir zu einem

Kabinet (IV),

wo zur ruhigen Betrachtung 522 die Gruppe des Laokoon aufgestellt ist (D). Die Künstler Athenodoros, Agesandros und Polydoros aus Rhodos haben den Moment gewählt, wo Laokoon und seine beiden Söhne am Altare von zwei Schlangen ereilt werden. Der jüngere Sohn erliegt bereits der Umwindung und dem Bisse, den seine ohnmächtige Handbewegung nicht mehr abzuwehren vermag. Die krampfhafte Bewegung der Hauptfigur, des auf den Altar hingesunkenen Vaters, ist die Folge des seine linke Weiche treffen-

den Bisses der zweiten Schlange. Der rechte, im Original falsch ergänzte Arm war im Ringen mit der Schlange hinter den Kopf zurückgebeugt. Der ältere Sohn, der, selbst nur leicht umschlungen, den linken Arm freizumachen strebt, hängt mit dem Ausdruck klagender Theilnahme an dem schmerzerfüllten Antlitz des Vaters. An der Seitenwand ist der Gigant aus der Athenagruppe am pergamenischen Altar zur Vergleichung angebracht (Vergl. oben S. 21).

Saal des Farnesischen Stieres (V),

genannt nach 525, der inmitten aufgestellten Kolossalgruppe der Dirke, die von Amphion und Zethos, den Söhnen der im Hintergrunde stehenden Antiope, an die Hörner eines wüthenden Stieres gebunden werden soll, um von diesem über den an der Basis ausführlich dargestellten Berg Kithäron geschleift zu werden (D). In der Nische links 538 der Apoll vom Belvedere (D) und einige andere Darstellungen des Apoll. Gegenüber als flinke Jägerin 552 die Artemis „von Versailles" (D). Dem Fenster nahe stehen die wichtigsten Amazonenstatuen zusammen, besonders 533—534 A aus der Epoche des Phidias (B); ferner 529 die am Boden hingeschleifte (D). In den Nischen am Fenster links 534 B die verschieden gedeutete Gruppe des Künstlers Menelaos (E) und rechts 527 die Eirene (Friede) mit dem Knaben Plutos (Reichthum) auf dem Arm (C). — Im Hintergrunde des Saales links vom hintern Eingang eine Anzahl Architekturproben, darunter 624 ein Stück des Gebälkes des Theseion in Athen mit einer Metope (B); unter den Löwenköpfen als Wasserspeier ist 650 der vom Heraion bei Argos besonders zu bemerken (B).

Rotunde (VI)

mit Wandgemälden aus der griechischen Heroensage, einigen Kolossalstatuen, sowie den Bildern der Athena und des Herakles. 683 der berühmte Belvederische Torso, daneben

681 der Farnesische Herakles in Neapel; 690 die restaurirte Gruppe des Menelaos, der den Leichnam des Patroklos aus der Schlacht trägt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (D); daneben 691 das unter dem Namen des Pasquino bekannte Fragment einer bessern Wiederholung dieser Gruppe in Rom an der Strafsenecke bei Palazzo Braschi; 672 die kolossale Athena aus Velletri im Louvre (C), 664 der Torso Medici (B), nach einem Originale der Epoche des Phidias; kleine Nachbildungen der Goldelfenbeinstatue des Phidias im Parthenon sind 668 und die neuerdings gefundene, hier inmitten aufgestellte, 668 B; man sieht, wie Phidias sich noch an den rundlich kräftigen Gesichtstypus der Athena hielt (vergl. 661), der längliche sinnende der Athena Velletri ist der spätere.

Niobiden-Saal (VII).

An die Wände sind Szenen der griechischen Heroensage gemalt. An der Eingangswand beiderseits der Thür sind Idealköpfe angebracht, 694 der berühmte des Zeus von Otricoli (D) und 699 der nicht minder berühmte der Hera Ludovisi (C), unter letzterer 695 der strenge Farnesische Herakopf (B). An der Langwand zunächst die Idealportraits Homers 779. 780, sodann Fragmente der colossalen, sowohl am Postamente 799E, als an den Trommeln selbst 799A mit Reliefs geschmückten Säulen des Artemistempels zu Ephesos (C). — Diesen gegenüber am Fenster folgen Kopien nach Werken des Myron (B), 705. 705A sein Diskoswerfer und 1089 sein Marsyas, so wie 658A. 707 noch zwei ausgezeichnete Athletenstatuen. Weiter der Fensterwand folgend finden wir abermals Athletenstatuen, besonders 719 den Doryphoros des Polyklet von Argos (B) und 714. 714A den die Siegesbinde anlegenden sog. Diadumenos desselben Künstlers, dessen Stile auch 750A die weiter zur Wand hin aufgestellte Dionysosstatue verwandt ist. Als Gegensatz zu den schweren Proportionen Polykletischer Figuren steht dem Doryphoros gegenüber 723 der sich abschabende Athlet (Apoxyomenos) nach Lysippos (C), dem Lieblingsbildhauer Alexander des

Grofsen; der leichte Stand und die gefälligen Verhältnisse so wie die Lebendigkeit der Details in den Werken dieses Künstlers wurden ebenso mafsgebend für die spätere griechische Kunst, wie es jene Proportionen des Polyklet für die ältere waren. — Ziemlich inmitten des Saales fällt 726 die Kolossalfigur des gelagerten Flufsgottes Nil auf, mit den die Grade seines Steigens bezeichnenden Kindern (D). Ueber ihm erscheinen an der Wand 736—748 die Niobidenstatuen, inmitten die Mutter mit ihrer Jüngsten, rechts und links Söhne und Töchter, von den Pfeilen des Apoll und der Artemis bedroht oder schon getroffen; die ursprüngliche Reihenfolge und Aufstellungsart der Figuren steht keineswegs fest. Die, welche wir besitzen, sind nur geringe Kopien der angeblich von Skopas oder Praxiteles herrührenden verlorenen Originale; von einer der eilenden Töchter giebt es aufser 743 dem Florentiner Exemplare ein anderes ungleich schöneres 744 im Museo Chiaramonti des Vatikan. Wenden wir uns wieder zur Fensterseite des Saales, so begegnen wir 721 der kapitolinischen Bronze des einen Dorn aus der Sohle ziehenden Knaben (B), sodann einer ganzen Gruppe von Arbeiten des Praxiteles oder Praxitelischer Art, vor Allem 542 A dem Hermes, welcher den kleinen Dionysosknaben wartet, das in Olympia gefundene Werk des Meisters (C); antike Kopien nach andern sind 1072 A die Aphrodite, 1094 Satyr als Mundschenk, 542 der knabenhafte, eine Eidechse tötende Apoll; endlich etwas zurück steht 542 C der Satyrtorso vom Palatin im Louvre. — Auf der Wandseite findet man 732 eine Sitzfigur der Demeter aus Knidos, ein edles Originalwerk (C). Daran reiht sich 800 die meisterhafte kolossale Nike von Samothrake, in wehendem Gewande, für einen Seesieg errichtet (D), jetzt in Paris; als Postament diente ihr ein mächtiges Schiffsvordertheil in Marmor, wie es 800a der von Zumbusch in Wien herrührende Restaurationsversuch in kleinerem Mafsstabe veranschaulicht. — Die weiblichen Statuen um denselben herum 799F—I stellen eilende Nereïden dar und schmückten ein monumentales Grabmal zu Xanthos in Lykien, dessen Reliefs in Gallerie I sich befinden (C). Links von der Ausgangsthür endlich 794 A, der

Reliefkopf eines sterbenden Weibes, die sog. Medusa Ludovisi (D), daneben 766 sterbender Held, sog. Alexander (D), und darüber 799 L Helios auf dem Viergespann, Tempelmetope aus Ilion, deren Original in der Schliemannschen Sammlung im Kunstgewerbemuseum sich befindet (D).

Bacchus-Saal (VIII),

so genannt nach seiner Deckenmalerei. In den Wandschränken Abgüsse nach kleinen Bronzen und Terracotten, sowie kleineren Marmorwerken; rechts die Gruppe aus Villa Ludovisi 725 A (D), einen Gallier darstellend, der, um der Gefangenschaft zu entgehen erst sein Weib tödtete und jetzt sich selbst ersticht; 829 der bucklige kluge Aesop, Phantasieporträt des Fabeldichters; 1235 der „Schleifer“, ein Sklave das Messer wetzend um Marsyas (1235 A) zu schinden (D); gegenüber 725 der sterbende Gallier, ebenso wie 725 A nach einem Pergamenischen Original (D); dann 1087 der vorzügliche Barberinische Satyr, betrunken schlafend (D). Rechts von der grofsen Thür 823 B eine Statue der Aphrodite, nach einem Vorbilde des 5. Jahrh. v. Chr.

Römischer Saal (IX).

Die Gemälde an den Wänden des Saales zeigen restaurirte Ansichten des alten Rom und seiner Umgebung.

1. Abth.: links 1084 schöner weicher Torso des Dionysos in Neapel, gegenüber 1053 (D) Venus von Milo (Insel Melos) in Paris; daneben 1056 der ohne jeden Grund auf Praxiteles zürückgeführte Eros von Centocelle; rechts 1058 A Nike in Brescia, aus Bronze; an der Wand unten 1083 der Borghesische Hermaphrodit (D) schlafend; dahinter 1053 C ein kleiner vorzüglicher Aphroditekopf aus Tralles, griechische Arbeit; oben rechts 1187—1189 Köpfe von Daciern aus Traians Zeit.

2. Abth.: links an der Säule 1073 A Aphrodite von Ostia (C); gegenüber 1074 die berühmte Mediceische und 1075 die

Capitolinische Venus (D); an der Wand oben rechts 1192 und 1192 A Portraitköpfe, wie man annimmt, Scipio des ältern; unten der Wiener Sarkophag mit Amazonenschlacht in Relief (C); daraufstehend einige vorzügliche Portraits.

3. Abth.: links 1088 bärtiger Sartyr tanzend und ursprünglich wahrscheinlich flötend; 1114, 1115 (D) zwei lagernde Gestalten der schlafenden Ariadne, 1115 die bessere; rechts in zwei Abgüssen 1191 B, C die bekannte sog. Klytia, eine römische Portraitbüste; unter den Dionysosbildern 1159 die bärtige Büste, deren Original aus Bronze ist, und 1116 im Capitol hervorzuheben; in der Nische oben 2101 A Portrait des Lucius Verus (gest. 169 n. Chr.).

4. Abth.: links 1193 ein echtes Porträt des Cicero; rechts 1172 treffliche Statue des Schlafgottes (Hypnos); an der Wand unten 1117—1133 Dionysos und Satyrn, Friesreliefs eines kleinen Rundbaues in Athen, des choragischen Monumentes des Lysikrates (C, 334 v. Chr.); in der Nische oben 1185 Porträt eines opfernden Römers in der Toga; 1111 und 1112 vorzügliche lachende Satyrbüsten (D); in dem kleinen Durchgange, der hier anschliefst, mehrere Darstellungen des Antinous, des Lieblings Hadrians.

Kuppelsaal (X).

1231 die dekorative Statue einer Germanin, die ohne Grund sog. Thusnelda, gefangen, in finsterm Sinnen dastehend (E). Weiterhin 1233 Ares, sitzend, ein Eros ihm zu Füfsen spielend; an der Wand, als Beispiel malerischer Behandlung spätantiker Reliefs merkwürdig, eines der Reliefs von dem römischen Grabmale bei St. Remy in Südfrankreich 1252 B (E), endlich zu den Seiten der Treppe Stücke der von Traian in Rom errichteten, mit Reliefs umwundenen Säule 1241—1352, Kämpfe gegen die Dacier darstellend und 1239. 1240 Rundreliefs von einem Baue Traians. Ueber die Treppe hinauf gelangt man in den

Uebergang vom alten Museum (X a).

In der Mitte gegen das alte Museum gekehrt 1232 Agrippina, Gattin des Claudius, sinnend, das Motiv ursprünglich griechisch, 1232A Augustus, gefunden 1863 in den Ruinen einer Villa seiner Gattin Livia bei Primaporta; das Original bewahrt zahlreiche Ueberreste alter Bemalung. 756 Statue des Anakreon; 763 Kopf des Perikles (B); dann 760 Statue des Sophokles (C), gegenüber 762 Aeschines, der Redner; ferner Herme des Demosthenes 759A und Statue desselben 759. Die Sitzbilder des Posidipp und Menander, bekannter Komödiendichter der hellenistischen Zeit, 758A u. B befinden sich zu jeder Seite der Treppe vom neuen Museum her. Aus dem Uebergange kehrt man zurück und gelangt durch den Kuppelsaal (X) in die Sammlung von

Abgüssen nach Skulpturen der christlichen Epoche,

welche die beiden Gänge (XI. und XII.) zunächst links von dem ersten Kuppelraum (bis zum Treppenhaus) einnehmen. Weder in der Zahl der guten Werke noch in der Vollständigkeit der historischen Entwicklung sind sie bis jetzt mit den Abgüssen nach der Antike zu vergleichen. Unter dem Generaldirektor von Olfers wurde gelegentlich die eine oder andere Gruppe hervorragender Bildwerke abgeformt, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim, Braunschweig u. a. die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des XIV. und XV. Jahrh.; seitdem hatte die Sammlung keine nennenswerthen Vermehrungen nachzuweisen, bis vor etwa zehn Jahren der Plan einer umfassenden Vervollständigung auch dieses Theiles der Gipssammlung gefasst und in Angriff genommen wurde und zwar zunächst durch Abformungen in Italien als der klassischen Stätte der Renaissanceplastik. Innerhalb der sehr beschränkten Kabinette, in welchen durch die bereits erworbenen Abgüsse der Raum schon auf das äufserste überfüllt ist, wird eine weitere umfassende Vermehrung der Sammlung jedoch unstatthaft sein, bis die in Aussicht ge-

ommenen neuen Räume fertig eingerichtet sein werden.)a in Folge dessen die Aufstellung z. Z. nur eine provisorische ;t und nur theilweise die historische Folge bei derselben at berücksichtigt werden können, so müssen wir uns hier uf eine kurze Aufzählung der hervorragendsten Stücke be- :hränken.

Die beiden ersten Kabinette, die zu den Seiten des links on der ersten Rotunde des neuen Museums ausgehenden ianges liegen, enthalten die beiden trefflichsten Reitermonu- iente Italiens: rechts dasjenige des Erasmo de' Narni gen. attamelata, in Padua, von Donatello (ausgeführt 1444 bis 453), links das des Bart. Colleoni in Venedig von Verrocchio, ollendet von Leopardi (1479—1496); an den Wänden beider abinette der berühmte Bronzeschmuck des alten Altars im anto zu Padua von Donatello (1444—1449). Im folgenden abinet links an den Wänden kleinere Stücke von französischer nd englischer Plastik der gothischen Periode; in der Mitte as in Bronze ausgeführte Gehäuse für den Sarkophag des l. Sebaldus vom älteren Peter Vischer (vollendet 1508; ebalduskirche in Nürnberg), das Hauptwerk der überreichen ›ielenden Renaissance, wie sie die Vermischung spät- othischer Ornamentik mit italienischer Renaissance- ecoration in Deutschland hervorbrachte. — Im Kabinet rechts wischen verschiedenen frühromanischen Reliefs das eherne ronzestandbild eines Löwen in Braunschweig. — In den ›lgenden Kabinetten zu beiden Seiten Hauptwerke der eutschen (niedersächsischen) Plastik vom Ausgange der ›manischen Zeit, die — früher als in Italien — als eine Art orrenaissance zu bezeichnen ist, welche in ihrem Keime ırch die Gothik erstickt wurde; die Bernwardssäule und das aufbecken aus Hildesheim, die Kanzel und der Hochaltar ıs Wechselburg und namentlich zwei Figuren aus dem Dom ı Naumburg. — In einem Seitenkabinet links sind Abgüsse ›n Werken der kirchlichen und der Klein-Kunst (Elfenbein tärchen, Statuetten u. s. w.) aufgestellt. An den Wänden Ab- isse einiger romanischer Kirchenthüren Deutschlands (Augs- ırg, Hildesheim und Gnesen).

Der nun folgende Gang enthält in den Kabinetten zur

Linken in der Hauptsache Abgüsse von plastischen Werken der gothischen Zeit und der deutschen Renaissance, in denen rechts Abgüsse der italienischen Renaissance.

In der Mitte der Schmalwand links Ghiberti's berühmte Bronzethür vom Battistero zu Florenz (1427—1454 ausgeführt). Geht man nun den Saal entlang, so steht an der Fensterseite (links) zunächst Ben. de Majano's Marmorciborium aus S. Domenico in Siena (No. 1658), ornamental wie architektonisch gleich meisterhaft. An der Querwand die Skulpturen der berühmten goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen; von den verschiedenen Grabmälern ist besonders bemerkenswerth das Heinrichs des Löwen und seiner Gattin aus dem Braunschweiger Dom (um 1250) sowie das Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München. — Im zweiten und dritten Kabinet folgen eine Anzahl der bedeutenderen Reliefs von Adam Kraft, Veit Stoss und Peter Vischer. — Im 5. Kabinet reihen sich daran einige interessante Werke italienischer Gothik; (erste Wand) von Giovanni Pisano eine Madonna No. 1567 und eine Statue aus der Madonna dell' Arena zu Padua (um 1300. No. 1568); von Andrea Pisano eine Anzahl Reliefs von seiner Bronzethür des Battistero zu Florenz (vollendet 1339) und eines der von Giotto entworfenen Reliefs am Sockel des Campanile ebenda. In der Mitte steht die schöne Grabplatte der Roberte Legendre, ein Hauptwerk der französischen Renaissance. An der Wand rechts namentlich bemerkenswerth Vecchietta's Grabfigur des Mariano Soccino (jetzt im Bargello zu Florenz; No. 1668). — In den folgenden Kabinetten, aus denen die Thür in das Treppenhaus führt, sind fast ausschliesslich die neuerdings geformten Hauptwerke des Bargello (Museo Nazionale) zu Florenz zur Aufstellung gebracht; an der Ausgangswand die Statuen des Bacchus (No. 1700) und Apollo (No. 1702) sowie die Gruppe der Kreuzabnahme (neuerworben) von Michelangelo und die berühmten Reliefs singender und tanzender Engel von den beiden Kanzeln Donatello's (No. 1597—1600) und Luca della Robbia's (No. 1632 ff.); rechts der todte Adonis von Michelangelo (No. 1701), der Jonas von Lorenzetto (nach

Raphael's Entwurf, No. 1714), die herrliche Gruppe der Begegnung Mariä, angeblich von Fra Paolino in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja, die beiden Davidstatuen aus Bronze von Donatello (No. 1595) und Verrocchio (No. 166), Madonnenreliefs und Büsten des Verrocchio, Donatello, Ben. da Majano, Ant. Rossellino u. a. florentiner Meister des Quattrocento. Links das grofse Relief von Antonio Lombardo, das die Anerkennung eines Kindes durch ein Wunder des H. Antonius zum Vorwurfe hat, ein besonders bezeichnendes Werk der venezianischen Plastik (bestellt 1504, im Santo zu Padua). Darüber charaktervolle Büsten von Mino und Ant. Pollajuolo aus dem Bargello.

Die an derselben Seite, wenn man den Saal zurückgeht, zunächst folgenden vier Kabinette enthalten die Hauptwerke Michelangelo's: das Grabmal Papst Julius' II., soweit es fertig wurde (Moses, Lea und Rahel (No. 1707 A—C) und einen der beiden Sklaven); die Grabmäler von Giuliano und Lorenzo de' Medici in ihrer Grabkapelle zu San Lorenzo in Florenz; zwei unvollendete Reliefs (Madonnen in London und im Bargello); die schöne frühe Pietà im St. Peter zu Rom (No. 1703) und die etwa gleichzeitig (noch vor 1500) entstandene Gruppe der Maria mit dem Kinde in Brügge (No. 1707). An den Seitenwänden mussten aus Raummangel eine Reihe von Reliefs des Quattrocento, namentlich Luca della Robbia's Cardinaltugenden aus San Miniato bei Florenz angebracht werden. — In den letzten beiden dieser Kabinette an den Seiten verschiedene Reliefs der florentiner Meister des Quattrocento: A. Rossellino, Ben da Majano, die Konkurrenzreliefs zu den nördlichen Thüren der Taufkirche in Florenz von Ghiberti und Brunellesco (No. 1583 und 1591), zwei Heiligenschreine mit Reliefs von Ghiberti (No. 1594 ff.) u. a. m.; als charakteristische Beispiele der gleichzeitigen lombardischen Plastik 8 Reliefs mit Martyrien von Heiligen von Amadeo (1482). — Das zweite dieser Kabinette enthält eine Anzahl Einzelfiguren der hervorragendsten venezianischen Quattrocentisten, namentlich von den Grabmälern des Antonio Rizzo, sowie die Wickelkinder des Andrea della Robbia vom Friese des Findelhauses in Florenz

(No. 1645a—d). An den Seiten dieses und des folgenden Kabinets 2 Statuen des Täufers von Donatello, die eine (No. 1627A) jugendlich und äusserst herb, ein Jugendwerk des Meisters (im Bargello), die andere (1627B) in Bronze den begeisterten Prediger bejahrt und in vollendetem Realismus darstellend (in der Taufkapelle des Domes zu Siena). Gegenüber Donatello's H. Georg von Or San Michele (No. 1593). Im letzten Kabinet an der Rückwand Ant. Rossellino's köstliches Grabmal des Cardinals von Portugal (No. 1654A) in San Miniato bei Florenz, und zur Seite (No. 1648B) ein Tabernakel aus Verocchio's Werkstatt in der Chiesa di Monteluce vor Perugia. An der Eingangswand Luca della Robbia's Grabmal des Bischofs Federighi, sowie drei Madonnenreliefs seines Neffen Andrea.

OLYMPIA-AUSSTELLUNG

in dem Gebäude der Dombaustätte.

Sollte die Eingangsthür geschlossen sein, so wolle man sich der an der Thür befindlichen Klingel bedienen.

Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. Siebente Auflage. Berlin 1885. Preis 10 Pf.
Olympia und Umgebung. Berlin 1882. Preis 4 M.

Aufserhalb des Museumsgebäudes im ‚Campo Santo' neben dem Dom (dem alten Museum schräg gegenüber) haben die Abgüsse der Bildwerke von Olympia vorläufig ihre Aufstellung gefunden.

Hier ist das Wichtigste von dem vereinigt, was durch die im Auftrage des Deutschen Reichs 1876—81 gemachten Ausgrabungen zu Tage gefördert ist. Dazu kommen die

Abgüsse der 1829 von den Franzosen gefundenen Bildwerke des Zeustempels, Situationspläne, welche ein Gesammtbild der Ausgrabungsstätte geben, und andere Zeichnungen und Photographien.

An der Langwand des Saales sind die beiden Giebelgruppen des Zeustempels, jede zwei Mal, aufgestellt, einmal oben im Rahmen der Tempelgiebel, die östliche auch vollständig ergänzt; aufserdem unten, um eine Betrachtung der Einzelheiten und namentlich auch der Rückseiten der Statuen zu ermöglichen. Es ist übrigens daran zu erinnern, dafs die ursprüngliche Höhe der Giebel etwa das Vierfache der hier an der Wand gebotenen betrug.

Jede Giebelgruppe bestand aus 21 kolossalen Marmorgestalten. Die im Ostgiebel (No. 136—150) über dem Tempeleingange stellte Zeus (No. 143) inmitten des Pelops (No. 142) und Oenomaos (No. 144), welche das Wettrennen mit Viergespannen um den Preis der Tochter des Oenomaos eben beginnen wollen, dar. Aufser einigen andern, zum Theil schwer zu deutenden Figuren sind, in den Ecken des Giebelfeldes liegend, die Flufsgötter von Olympia, Alpheios (No. 136) und Kladeos (No. 150), zugegen.

Im Westgiebel (No. 108—128) erscheint Apollon (No. 118) inmitten des Kampfgetümmels, welches bei dem Hochzeitsfeste des Peirithoos zwischen Lapithen und Kentauren ausgebrochen ist; in den Ecken liegen weibliche Figuren, Dienerinnen (Fig. 109. 127) und Nymphen (No. 108. 128).

In einer Nachricht aus dem Alterthum wird als der Künstler der Ostgiebelgruppe Paeonios, als der der Westgiebelgruppe Alkamenes genannt.

Von der ganzen Ostfront des Zeustempels ist ein Modell im Mafsstabe von 1:10 an der einen Schmalwand des Saales aufgestellt. Ebendaselbst sind beide Giebelgruppen verkleinert und ergänzt angebracht, die östliche in doppelter Anordnung, um gewisse Unsicherheiten in der Wiederherstellung der Composition zu erläutern.

Von demselben Paeonios, welchem die östliche Giebelgruppe zugeschrieben wurde, rührte nach dem Zeugnisse der Weih-Inschrift eine von den Messeniern nach Olympia

gestiftete Nike dar. Sie stand auf einem dreiseitigen, thurmartig sich erhebenden Postament (No. 151), wie es am Ende des Saales aufgerichtet ist. Daneben steht eine verkleinerte und wie die übrigen Ergänzungen von Grüttner ausgeführte Wiederherstellung des ganzen Denkmals. Der Abgufs und die Figur, soweit sie aus den Fundstücken wiederherzustellen war, steht inmitten der Langwand des Saales (No. 132).

Von den zwölf Metopentafeln (No. 103—107. 129—131. 133—135) des Zeustempels sind die besser erhaltenen, darunter namentlich die mit der Darstellung des Herakles und Atlas (No. 133), an der Langseite des Saales zu finden.

An den Pfeilern des Saales sind aufser kleineren Fundstücken die Köpfe der Giebelfiguren des Tempels in Einzelabgüssen der Betrachtung nähergerückt, zwischen den Fenstern die Wasserspeier vom Tempel in Gestalt von Löwenköpfen angebracht.

An der Schmalseite zunächst dem Eingange sind die sehr zerstörten Ueberreste des bildlichen Giebelschmucks eines kleineren Baus, des Schatzhauses der Megareer, zu sehen (No. 58), sodann zum Theil auf Tischen in der Nähe Inschriften und andere kleinere Fundstücke, darunter ein bewundernswerthes Meisterwerk, der lebensgrofse Porträtkopf eines Siegers im Faustkampf (No. 46).

Am Ende des Saales verdient endlich am meisten Beachtung der Hermes des Praxiteles (No. 153), welcher am 8. Mai 1877 im Heratempel gefunden wurde. Der Gott hält den kleinen Dionysos auf dem Arme; der Kopf ist unversehrt geblieben; einzelne Stücke, wie der rechte Fufs und Theile des Kindes, sind bei der Ergänzung Schapers, welche ebenfalls hier aufgestellt ist, benutzt worden.

Die Originale in Thon und Erz, welche dem deutschen Reiche aus den Funden von Olympia zu Theil geworden sind, werden vorläufig im Antiquarium der K. Museen (S. 175) aufbewahrt.

VI.

ANTIQUARIUM

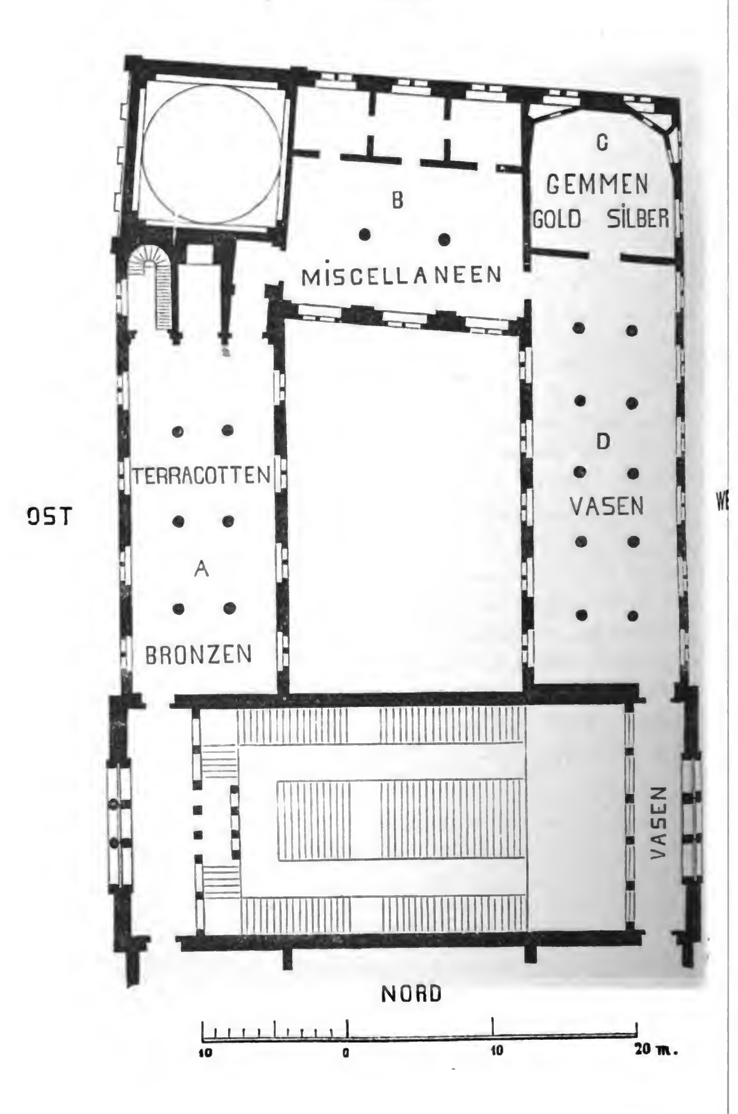
Beschreibung der Vasensammlung im K. Antiquarium von A. Furtwängler. 2 Bände. Berlin 1885. Preis 20 Mark.

Verzeichnifs der antiken Denkmäler im Antiquarium des K. Museums zu Berlin. Erste Abtheilung. Galerie der Vasen, von Levezow. Berlin 1834. Preis 1 Mark 50 Pfennig.

Neu erworbene antike Denkmäler des K. Museums zu Berlin, beschrieben von E. Gerhard. Zugleich als Nachtrag zum Verzeichnifs der Vasensammlung. Heft I—III mit zwei Nachträgen. Berlin 1836 bis 1846. Preis 1 Mark 50 Pfennig.

Erklärendes Verzeichnifs der antiken vertieft geschnittenen Steine der K. Preufs. Gemmensammlung, von Toelken. Berlin 1836. Preis 1 Mark.

Berlins antike Bildwerke. II. Geräthe und Bronzen im Alten Museum, von C. Friedrichs. Düsseldorf 1871. Preis 8 Mark.


SÜD
C
GEMMEN
GOLD SILBER
B
MISCELLANEEN
TERRACOTTEN
A
BRONZEN
D
VASEN
OST
VASEN
NORD
10
0
10
20 m.

Das Antiquarium ist bestimmt, die kleineren Kunstwerke des Alterthums zu sammeln und von den Erzeugnissen des antiken Kunstfleifses in Metall, Edelstein, Thon, Glas, Elfenbein, Bernstein u. s. w. eine möglichst vollständige Uebersicht zu geben.

Es umfafst fünf Sammlungen, welche jetzt in den Räumen der früheren Kunstkammer des neuen Museums untergebracht sind:

1. Bronzen;
2. Terrakotten;
3. Arbeiten in Gold und Silber nebst den geschnittenen Steinen;
4. bemalte Thongefäfse;
5. Miscellaneen.

Saal A.*)

a) Bronzen.

Die Bronze, eine Mischung von Kupfer und Zinn, wurde von den Griechen und Etruskern schon in ältester Zeit künstlerisch verwendet, und zwar zuerst hauptsächlich nach ihrer Eigenschaft als dehnbarer Körper; mit gehämmertem und getriebenem Bronzeblech pflegte man Gegenstände aller Art zu umkleiden. Reste von dergleichen alter getriebener Arbeit in Pult III rechts, die Schilde auf dem Schrank VI und die Masken in Schrank VIII B oben. Altetruskische

*) Die Schränke und Pulte sind mit römischen, die Fächer, deren Zählung von oben nach unten und von links nach rechts fortschreitet, mit arabischen Ziffern bezeichnet. — Die Farbe der Etiquetten an den einzelnen Gegenständen ist bei den aus Griechenland und Kleinasien stammenden in der Regel grün, bei denen aus Italien braun.

Gefäfse aus Blech, in den einzelnen Theilen durch Nieten zusammengefügt, auf Schrank VI; Proben griechischer getriebener Arbeit aus der Zeit der höchsten Kunstblüthe sind die Spiegelkapseln und der Wangenschirm eines Helmes in Pult III links. — Das Verfahren, die Bronze zu graviren, ist vor Allem an den etruskischen Spiegeln (Pult I, II) und Toilettencisten auf Pult IX u. X), accessorisch aber auch an getriebenen wie gegossenen Werken zur Anwendung gekommen. Von eingelegter Arbeit (in römischer Zeit sehr beliebt) ist unter den Gefäfsen in Schrank VI A rechts oben ein hervorragendes Beispiel. Bei weitem am häufigsten sind indefs Werke des Gusses. — Neben den Griehen haben sich indefs auch die Etrusker besonderen Ruf erworben; glänzende Zeugnisse ihrer Bronzetechnik sind die Kandelaber in Schrank VIA.

Der Hauptwerth der vorliegenden Sammlung liegt in der kleinen, aber auserwählten Anzahl echt griechischer Bronzen, ferner in der reichen Serie altetruskischer Spiegel und anderer Geräthe.

Pult I und II: Auswahl aus der Sammlung etruskischer Spiegel, runder Metallscheiben, deren polirte Seite als Spiegel diente, während die andere ein gravirtes Bild zeigt. Sie sind alle in Gräbern Mittel-Italiens gefunden, die kreisrunden in Etrurien, die birnenförmigen in Palestrina (Präneste.) Von hervorragender Schönheit ist der Semelespiegel No. 36 (Durchzeichnung daneben). Am Schlusse der Reihe Spiegel aus römischer Zeit, welche keine Gravirung haben.*)

Pult III, Fach 1 und 2: Spiegelkapseln und Spiegelgriffe von griechischer, etruskischer und römischer Arbeit. Die ersteren sind zwiefacher Art; entweder erhielten sie einen gesonderten Spiegel, oder sie waren mit dem Spiegel durch ein Charnier verbunden (Klappspiegel). Die Aufsenseite der Kapsel ist durch getriebene Reliefbilder verziert; Die griechischen Exemplare im 1. Fache gehören meist dem 4. Jahrh. v. Chr. an und sind von vorzüglicher Schönheit. Besonders interessant No. 7806, wohl die älteste erhaltene

*) Abbildungen fast aller Spiegel der Sammlung findet man in dem Werk von Gerhard, Etruskische Spiegel, 4 Bde.

Darstellung von Eros und Psyche; 7928 Ganymed vom Adler geraubt. Oben der sehr schöne Wangenschirm eines Helmes mit dem Bilde des Philoktet (?). Die Kapseln in Fach 2 sind meist etruskischer und viel geringerer Arbeit; unten 7929, ein Relief mit ausgeschnittenem Grunde, Herakles mit dem Löwen, von griechischer Arbeit. — Die Spiegelgriffe sind entweder architektonisch verzierte Handhaben oder freie Figuren, welche mit ihrem Kopfe die Spiegelscheibe tragen; namentlich Figuren mit Attributen der Aphrodite (die schönsten in Schrank VIII B, 2).

Fach 3 (dem Fenster zunächst): Metallreliefs, welche entweder getrieben, gestanzt oder gegossen sind. Zu den Arbeiten des alten Stils gehört das Flachrelief der Chimaera (No. 2173) und die Thierkampfgruppe 2175.

Pult IV: Bronzeinschriften. Darunter die Bronzetafel No. 7459, ein Dekret der syrischen Stadt Anisa, mit stützenden Figuren ausgestattet. Ferner das Militärdiplom 7845 und einige Bleiplättchen mit Verwünschungsformeln.

Wandschrank V: Haus- und Toilettengeräth, Schmuckgegenstände. — Oben: Schabeisen und Oelfläschchen für den Gebrauch der Ringschule; Pfannen, Schöpfkellen, Siebe, Glocken, Waagen, theis von der bei uns üblichen Form, theils Schnellwaagen mit verschiebbarem Gewichte, das eichelförmig (No. 931) oder öfter noch als menschlicher Kopf gestaltet ist. — Unten: Verschiedenes, worunter viele in Deutschland gefundene Objecte, die theils der sog. Bronzezeit theils römischer Epoche angehören. Unter den Schreibgriffeln einer von älterer etruskischer Arbeit (7265), der oben in der Figur eines Knaben endigt, welcher in den Händen Schreibtafel und Griffel trägt. — Unter den mit bildlichen Wappen versehenen Gewichten von Blei sind besonders die attischen gut vertreten. — Oben auf dem Schranke stehen zwei in der Art von Trophäen befestigte Rüstungen, deren Teile indefs nicht ursprünglich zusammengehörten; die Helme sind altgriechisch, der Panzer (Bruststück links, Rücken rechts) ist aus späterer Zeit.

Schrank VIA: Beleuchtungsgeräthe, (Kandelaber und Lampen, auch eine Laterne [759]); rechts aufserdem eine An-

zahl Gefäfse. In der linken Hälfte sind die gröfseren Kandelaber vereinigt, sämmtlich etruskischen Ursprungs bis auf einen aus Cypern und, wie fast alle uns erhaltenen Geräthe von Bronze in Gräbern gefunden. Die horizontalen Zacken dienten zum Anheften von Wachskerzen. Als Bekrönung dienen Figuren oder Gruppen. Die zum Anhängen von Bronzelampen eingerichteten Kandelaber (rechts unten) gehören späterer römischer Zeit an. Den Kandelabern ähnlich, nur in ihrem oberen Theile verschieden gebildet, sind die Thymiaterien oder Weihrauchbecken (z. B. 687 und 688, rechts oben). Sie tragen oben eine kleine Schale, in welcher man auf glühenden Kohlen Weihrauch verbrannte. Auch an diesen Geräthen sind menschliche Figuren, jedoch, der Benutzung des Geräthes gemäfs, nicht als Bekrönung, sondern als Träger des Schaftes oder nur der Schale angebracht. Unter den Trinkgefäfsen im mittleren Fache rechts ist die Trinkschale aus Korinth (No. 7264) durch Form und Erhaltung ausgezeichnet.

Schrank VIB: Rechts Gefäfse für Küche und Haus. Links: Schutzwaffen griechischer, etruskischer und römischer Fabrik. Die altgriechischen Helme schliefsen sich der Gestalt des Kopfes genau an und haben Wangen- und Nasenschirm (z. B. 1016 und die auf Schrank V.). Ein Beispiel des spätern griechischen Helms, mit Masken geschmückt, ist oben links No. 1010. Die Helme in Form von Sturmhauben stammen aus Italien; einige sind mit feinen Gravirungen verziert. Zwei altetruskische Schilde mit reichem gestanztem Reliefschmuck oben auf dem Schrank. Auf besonderem Postamente neben demselben der Torso einer gröfseren gegossenen Bronzestatue (des Dionysos).

Schrank VII A und B: Figürliche Bronzen, welche theils als Gegenstände des häuslichen Kultus, theils als freie Kunstwerke oder Verzierung von Geräthen gedient haben. Die meisten stammen aus der römischen Kaiserzeit, gehen aber gröfstentheils auf griechische Originale zurück. Sie sind nach den verschiedenen Typen geordnet. Den Götter- und Heroenbildern schliefst sich unten in VIIB eine Anzahl von Figuren des gewöhnlichen Lebens, Krieger etc. an. Aus-

kunft über Darstellung und Fundort (soweit dieser bekannt) geben die an den einzelnen Figuren befestigten Zettel.

Die kunstgeschichtlich wichtigen oder durch besondere Schönheit der Ausführung hervorragenden Bronzefiguren sind im Schrank VIII A zusammengestellt. Unter den echtgriechischen verdienen besondere Beachtung der alterthümliche Apollo aus Naxos mit Inschrift (No. 7383), welcher in der Rechten einen Granatapfel hält, während in der Linken der Bogen vorauszusetzen ist. Daneben ein Widderträger (Hermes?) von Kreta (No. 7477) durch Stil und Gewandung sehr merkwürdig; ferner No. 7644, strenge Göttin (Kora?) mit Fackel und Mohnstengel; ferner der lanzenschwingende Krieger aus Dodona, die beiden Wiederholungen einer lanzenschwingenden Athena-Promachos (No. 6218, 6242), und eine Kanephore (Korbträgerin) aus Paestum (No. 7429), nach der Inschrift an dem ionischen Säulencapitelle die Weihegabe der Phillo an Athene. Die wahrscheinliche ursprüngliche Aufstellung verdeutlicht der danebenstehende Gypsabgufs. Ferner erwähnen wir gleich hier den gegenüber auf Pult X in der Mitte aufgestellten alterthümlichen Kopf aus Kythera, ein kunsthistorisch ungemein wichtiges Werk, wahrscheinlich Aphrodite darstellend. Von schönem, doch noch etwas strengen Stile ist der Jüngling, der sich den Schild anzieht (7908). Unter den Figuren der ganz freien Kunst sind hervorzuheben die zwei trefflichen Satyrstatuen No. 1835 (tanzend) und No. 7466 (sich gegen ein Thier wehrend, aus Pergamon), ferner No. 6375 tanzender Lar (römischer Hausgott), 7486 der Pan aus Arkadien, 7880 die fast schwebende bogenschiefsende Artemis (?).

Ein Prachtstück endlich ist die vor Schr. VII. gesondert aufgestellte Gruppe des Theseus im Kampfe mit Minotauros, aus Aphrodisias in Kleinasien.

Auch die etruskischen Bronzen in der untern Abtheilung von Schr. VIIIA bilden eine historische Reihe, von den ältesten Idolen bis zu denen, welche (wie der Herakles No. 2075) der entwickelten griechischen Kunst entsprechen.

Schrank VIIIB enthält in den Masken der obersten Reihe rechts schöne Beispiele altetruskischer getriebener Erz-

arbeit. Links eine sehr alte weibliche Maske gleicher Technik aus dem Peloponnes, ursprünglich decorativer Verwendung. Darunter ein Standspiegel strengen Stiles aus Megara, dem eine von zwei Eroten umschwebte Aphroditefigur als Stütze dient. — Rechts am Ende steht ein nach assyrischen Vorbildern gearbeitetes Brustbild mit Flügeln und Vogelschwanz, das aus Olympia und zwar von der Verzierung eines dort geweihten Kessels stammt.

Pult IX: Trutzwaffen (Lanzen- und Pfeilspitzen, Schleuderkugeln, Schwerter) und Handwerksgeräth (Stempel, Angelhaken, Zirkel, Lothe, Beile, Rasirmesser etc.). Auf dem Pult in der Mitte drei gröfsere Gefäfse, welche zur Beisetzung von verbrannten Gebeinen gedient haben. Die schöne etruskische Amphora No. 674 ist bei Schwarzenbach im Fürstenthum Birkenfeld gefunden und bezeugt (neben vielen anderen Funden) einen schon in alter Zeit geübten Tauschhandel von Etrurien nach dem Norden. Zu beiden Seiten zwei sog. Cisten mit eingravirten Zeichnungen, einer Deckelgruppe, die als Griff diente, und figürlich gestalteten Füfsen versehen. Bei No. 6236 bestand der eigentliche Körper aus Holz und war nur mit metallenen Beschlägen versehen. Zwei andere solche Cisten stehen auf Pult X; drei von geringerem Interesse auf Schrank VII. Diese Geräthe werden vorwiegend in den Gräbern von Präneste gefunden und tragen zum Theil altlateinische Inschriften; sie dienten zur Aufbewahrung von allerlei Toilettengeräth und stammen aus den letzten Jahrhunderten v. Chr.

Pult X: Bronzegeräth. Links medicinische Instrumente, darunter ein am Rhein gefundenes Arzneikästchen. Weiterhin ein schöner Diskos aus Aegina mit gravirter Zeichnung. Sodann Votivgegenstände verschiedener Art, wie man sie in den Tempeln als Weihgeschenke darbrachte.

Den Schluss der Bronzen bildet der auf einem Erzpfeiler stehende Doppelkopf (Satyr und Satyrmädchen), aus Pompeji; einzelne Zuthaten sind dann von Silber; die Ausführung ist von gröfster Lebendigkeit und Feinheit. Rechts ein sehr alterthümlicher Dreifufs aus Metapont, links einer aus Vulci.

b) Terrakotten,

d. h. die freien Figuren, die Relieftafeln und die mit freien Figuren oder Relief verzierten Stirnziegel und Gefäfse aus gebranntem Thon. Viele der Thonfiguren haben sich nur in Fragmenten erhalten, unter denen besonders die ausdrucksvollen Köpfe von Interesse sind. Andere dagegen, welche sorgfältig in Gräbern beigesetzt waren, gehören, ihres zerbrechlichen Materials ungeachtet, zu den besterhaltenen Ueberresten des klassischen Alterthums und geben uns auch von der Anwendung der Farbe in der Plastik eine deutliche Anschauung.

Uralt ist die künstlerische Verwendung der plastisch bildsamen Thonerde, welche die im weichen feuchten Zustande ihr gegebene Form bewahrt, nachdem sie durch Erhitzung im Brennofen trocken und hart geworden. Die Thonplastik ist die Vorstufe der bildenden Künste in harten Stoffen und für den Erzgufs ist das Thonmodell geradezu die nothwendige Vorbedingung. — Häufiger indefs als das freie Modelliren des Thones mit den Fingern und dem Modellirstecken ist das ebenfalls uralte Verfahren, denselben in Formen zu pressen, welche zumeist wieder aus gebranntem Thone bestanden. Auf letztere Art sind fast alle die kleineren Figuren und Reliefs hergestellt; auch die herrlichen Statuetten von Tanagra sind alle in Formen abgedrückt und innen hohl: doch sind sie mit grosser Feinheit nachmodellirt, auch pflegen die Köpfe und Arme derselben nicht mitgeformt, sondern frei modellirt und angesetzt zu sein. Die Farben, mit denen alle Thonwerke bis zur späteren römischen Zeit bedeckt zu werden pflegten, wurden in der Regel erst nach dem Brennen aufgetragen.

Von gröfsern in der Architektur zum Schmucke der Dächer verwendeten Terrakotten besitzt das Museum namentlich aus älterer etruskischer Zeit eine schöne Sammlung; seine Hauptstärke jedoch liegt in dem Schatze kleiner echt griechischer Statuetten aus der Blüthezeit der Kunst. — Die Anordnung ist wesentlich nach den Fundorten geschehen.

Schrank XIA: Terrakotten aus Athen und dem Peiraieus. Fach 2 zeigt alterthümliche Sitzbilder von Göttinnen, deren eine durch die Medusenmaske auf der Brust deutlich als Athena gekennzeichnet ist. Sie waren zwischen den Ueberresten der Verstorbenen aufgestellt, um ihnen den göttlichen Schutz zu verbürgen. — Oben Tänzerinnen.

In XIB enthält Fach 2 vorzugsweise attische Salbfläschchen und Kännchen, deren Vorderseite theils mit Köpfen, theils mit ganzen Figuren geschmückt ist. In Fach 3 charakteristische Karikaturen und Bilder komischer Schauspieler.

Schrank XII: Terrakotten aus Tanagra, einer böotischen Stadt nahe der Grenze von Attika, deren Gräberfeld seit 1872 eine grofse Menge von Thonfiguren geliefert hat, die durch Anmuth und feine Ausführung sich auszeichnen. Es sind meist weibliche Gestalten. Von mythologischen Figuren ist Eros am häufigsten dargestellt und der bacchische Kreis besonders durch Silen vertreten. Es ist wahrscheinlich besonders das dritte Jahrhundert v. Chr., dem diese Terrakotten angehören, in welchen sich das griechische Kunsthandwerk in seiner liebenswürdigsten Form offenbart hat. Die besten und feinsten dieser Figürchen haben in Schr. XIIA Aufstellung gefunden. Es sind Frauengestalten in den verschiedensten Stellungen: stehend, sitzend, lagernd; zuweilen mit Sommerhut und blattförmigem Fächer. Besonders schön No. 6691 und 7140.

In XIIB, Fach 2 links eine weibliche Statuette mit Hut und Fächer, durch Gröfse und Vergoldung der Gewandsäume ausgezeichnet. Daneben archaische Figuren (ein Bäcker, ein Friseur). Rechts davon, auf einer Tafel vereint, zehn Eroten in den verschiedensten Motiven, von ausserordentlicher Anmuth.

In Schrank XIIIA ist das merkwürdigste die zwiefache Giebelgruppe, welche wahrscheinlich einst die Vorder- und Rückseite eines hölzernen Sarkophagdeckels schmückte. — Darüber stattliche Masken und Brustbilder von Göttingen strengen Stiles, aus Grabern, wo sie zum Schutze der Todten sich befanden. XIIIB: Schlufs der Tanagräer; Terrakotten

aus Megara, Korinth u. a. O. Besonders hervorzuheben No. 2904 Aphrodite und Adonis (?) und 2905 Aphrodite von Eroten umschwebt, beides Gefäfse attischer Fabrik mit Hochrelieffiguren. Mittelfach rechts: einige besonders vorzügliche Figuren aus Kleinasien (vergl. unten); ein Prachtstück ist die Gruppe von Pan und einer Nymphe No. 7814, daneben eine etwas archaisierende Aphrodite No. 7676, Eros den Bogen spannend No. 7803, wie in den bekannten Marmorstatuen.

Schrank XIVA: Terrakotten aus den östlichen und westlichen Colonien. Aus Kyrene stammt die aus den Wellen aufsteigende Büste der Aphrodite (oberstes Fach rechts). Die Terrakotten aus Kleinasien sind durch Material und Stil von denen des Mutterlandes unterschieden. Sie scheiden sich in zwei Gattungen, die von Aeolis, besonders Myrina; hervorzuheben links die Gruppe des Knaben mit dem Hahn; die auf dem Hahne reitende Artemis; die Frau mit dem Apfel 7741; rechts die grosse Gruppe des vom Adler geraubten Ganymed von weibischen Formen. Die zweite Gattung ist die aus Ionien (besonders Ephesos), in welcher die Vergoldung der ganzen Figuren häufig ist; ein vorzügliches Stück ist No. 7533, nackte Aphrodite.

XIVB: Terrakotten aus Italien, im Ganzen an Feinheit weit hinter denen aus Griechenland zurückbleibend. Von besonderer Bedeutung ist die Sammlung von Köpfen und Figuren aus Tarent;*) rechts sehr alterthümliche lagernde Heroen. Die Köpfe meist im Stile des 5. Jahrh. v. Chr.; etwas späteren Stiles der hervorragend schöne grofse Kopf 7817.

Die drei Schränke in der Mitte des Saales (XV — XVII) ergänzen die eben beschriebene Auswahl figürlicher Terrakotten. Sie enthalten kleinere Figuren und Fragmente von Figuren, welche zum Theil aus Gräbern, zum Theil aus der Umgebung alter Heiligthümer stammen, wo sie als Weihgeschenke dienten. Der ganze Vorrath ist auch hier nach Landschaften geordnet, innerhalb der landschaftlichen Gruppen ist das Gleichartige zusammengestellt worden. Eine Anzahl

*) Geringere Stücke desselben Fundorts s. in Schrank XVIB.

der kleinasiatischen Terrakotten verdankt das Museum den Geschenken der Herren Dr. Humann und Consul Spiegelthal.

Schrank XV. Seite A. enthält Terrakotten aus Attika, dem Peloponnes und Nordgriechenland. Darunter sind Nachbildungen uralter, brettartiger Tempelbilder, die nur einen Ansatz von Armen haben, Statuetten feierlich thronender oder stehender, kinderpflegender Göttinnen, auch priesterliche Figuren, Tempeldienerinnen u. dgl. Oben schöne Stirnziegel mit Frauenköpfen. — An den übrigen Seiten des Schrankes Terrakotten klein-asiatischen Fundortes; darunter eine Fülle fein und charakteristisch modellirter Köpfchen von Aphrodite Dionysos Satyrn und besonders Caricaturen. In B, links unten, Formen zur Herstellung von Masken und Reliefs in Terrakotta.

Schrank XVI: Terrakotten aus Italien und Sicilien. Auf Seite A links, Gottheiten und priesterliche Figuren, meistens aus Grofsgriechenland; rechts Statuetten aus Campanien, besonders Capua; hervorzuheben im oberen Fach No. 5997 trauernde Frau, in Fach 2 Schauspieler.*) Unten im Schrank eine Reihe von Thonformen, die zu Pozzuoli in Campanien gefunden worden sind, und welche zu der Industrie gehören, welche man als aretinische Gefäfsbildnerei zu bezeichnen pflegt. Proben derselben Technik in dem benachbarten Pult XIX. Für jedes Gefäfs wurde eine besondere Form gebraucht, die dann zerschlagen wurde, um die fertige Vase herauszuzunehmen. — Oben alterthümliche Stirnziegel mit Medusenmasken.

Auf der Seite B hat rechts Sicilien seine Stelle; zunächst einige sehr alterthümliche Cultbilder, fast formlose Idole oder streng stilisirte, thronende Göttinnen, dicht mit Schmuck umhangen, wie die Tempelbilder selbst ausgestattet zu werden pflegten. — L. daneben Tarent. Oben bemerkenswerte Stirnziegel.

Schrank XVII enthält Fortsetzung und Schluss der italischen Terrakotten; hervorzuheben die auf Seite B im obern Fache rechts. — Ueber der einen Schmalseite des

*) Die meisten Terrakotten aus dem Funde bei Capua (dem heutigen Curti) siehe im nächsten Saale in Schrank IV.

Schrankes das Brustbild eines Römers, durch naturalistische Wahrheit und gute Erhaltung ausgezeichnet; an der andern Schmalseite eine Sammlung von Masken, die auch aus Gräbern stammen, wo sie bösen Zauber abwehren sollten. — Unter den Stirnziegeln, welche oben auf dem Schranke stehen, ist von besonderem Werthe der mit seinen Farben wohl erhaltene Kopf der Juno Lanuvina, welcher mit dem Ziegenfell bekleidet ist, No. 544 auf Seite A rechts. Die schönsten Exemplare dieser Gattung siehe im etruskischen Kabinet der Skulpturengallerie (oben S. 22.)

Pult XVIII—XXII: Reliefarbeiten in Thon. Davon enthält:

Pult XVIII die griechischen Reliefs aus dem Mutterlande und Grofsgriechenland; es sind theils Reliefs mit ausgeschnittenem Hintergrunde, theils solche, welche zusammenhängende Tafeln bilden. Zu den ersteren gehört in Fach 3 No. 6281 die Geburt des Erichthonios. Ein Hauptstück ist in Fach 1 die Platte mit Charon, der eine von Hermes geführte Verstorbene empfängt; in Fach 2 die kalydonische Jagd aus Melos. — Auf der anderen Seite in Fach 6 Nachahmungen goldenen Schmuckes aus Thon; in Fach 7 interessante Spiegelkapseln aus Thon, den metallenen genau nachgebildet (zur Mitgabe in die Gräber).

Pult XIX enthält in Fach 1 flach geprefste alterthümliche Terrakottamasken meist aus Capua. In Fach 3 interessante Schale mit Darstellung des Ringkampfes zwischen Eros und Pan. — Auf der anderen Seite des Pults in Fach 5 Thonformen aus Kleinasien mit daneben liegenden Gypsabdrücken. Darunter eine schöne trauernd sitzende Frau (No. 6277). In Fach 7 Proben feiner geprefster Reliefarbeit in glänzend rothem Thon (aretinische Gefäfse). In Fach 8 liegen Formen, welche (wie die im Mittelschrank XVI A unten, S. 158) aus einer Fabrik bei Pozzuoli stammen.

Pult XX: Bruchstücke von Reliefplatten aus Rom und Umgegend, welche als friesartige Zimmerverzierungen benutzt wurden; darunter einige (in Fach 2 und 3), an denen sich die Bemalung vortrefflich erhalten hat. Gröfsere Platten derselben Art siehe im Durchgange zum nächsten Saale.

Pult XXI: eine Auswahl von Thonlampen mit Reliefbildern. Sie beginnt mit einer Reihe aus Griechenland stammender; die folgenden sind aus Kleinasien. Sie gehören alle späterer römischer Zeit an. Die Lampen aus Italien beginnen in Fach 3 mit denjenigen, welche die drei kapitolinischen Gottheiten darstellten; darunter eine glasirte. Es folgen die anderen Gottheiten. Daran schliefsen sich auf der andern Seite (Fach 5) die Victorien, welche mit ihren Sinnbildern die Deckelreliefs der Lampen anfüllen, mit denen man seine Neujahrswünsche zu überbringen pflegte.

Auf den Tragbrettern an den Wänden stehen Terrakottaköpfe und Terrakottareliefs; eines derselben (Diomedes und Odysseus beim Raube des Palladiums) ist besonders merkwürdig, weil die antike Form desselben erhalten ist (neben Schrank XIII B). Unter den Köpfen ist das treffliche Portrait römischer Zeit No. 551 (neben Schrank XIV B) hervorzuheben.

Nische am Ende des Saales: Alterthümer aus Cypern (die berühmte Stele des Königs Sargon siehe in der Skulpturengalerie, Ostsaal E, S. 25 n. XXIII). Die, ursprünglich lebhaft bemalten, Statuen aus Kalkstein und Thon stellen zumeist Privatleute und Priester dar, deren Bildnisse in langen Reihen die Wände der cyprischen Tempel schmückten (man vergleiche die No. 1b und 55 links und rechts vor der Nische). In den Händen pflegen sie Cultgeräth oder Opfergaben zu halten. Seltener sind Götterbilder, unter denen die Darstellungen der in Cypern besonders verehrten Aphrodite (siehe die weibliche Gestalt mit der Taube in der Hand, No. 3 neben der Thür links) und der Artemis überwiegen. — Ein besonderes Interesse erhalten diese Skulpturen dadurch, dafs sich in ihnen die Umbildung des einheimischen Stils zuerst durch das Eindringen der ägyptisch-assyrischen Kunstweise der Phöniker, später durch griechische Einflüsse deutlich verfolgen lässt. Man kann alle diese Elemente, in denen sich das Völkergemisch der Insel und ihre mannigfachen politischen Schicksale wiederspiegeln, namentlich an den Kopftypen unserer Sammlung gut studiren. Sehr alterthümlich ist No. 5 (Mitte); überaus lebendig und individuell der

archaische bemalte Thonkopf No. 69 (rechts); aus späterer Zeit No. 7 (Mitte, vorn) und noch später der Kopf der Stadtgöttin No. 8 von ganz griechischem Charakter. Von den kleinen Terrakotten haben die interessantesten im Mittelsaal B (Schr. IX, rechts, Fach 4 und 5) Platz gefunden. — Die ältesten Vasengattungen Cyperns sind durch die im Hintergrund der Nische aufgestellten Exemplare stattlich repräsentirt (einige besonders gute Stilproben auch im Vasensaal D, S. 170. Geometrische Muster bilden die Lieblingsmotive. Vereinzelt kommen jedoch auch Thierfiguren vor: Stiere, Ziegen etc., auch menschliche Gestalten. Kleinere Gefäfse in Thierform siehe in dem Schrank zur Linken.

Im Durchgange zum folgenden Saal befinden sich Friesreliefs römischer Zeit derart wie die in Pult XX, deren Darstellungen meistentheils dem bacchischen Kreise und den Thaten des Herakles und Theseus entlehnt sind.

Saal B (Mittelsaal).

Terrakotten, Miscellaneen, örtlich zusammengehörige Funde.

In diesem Saale sind gröfsere Funde in ihrem ursprünglichen Zusammenhange ausgestellt. Wir beginnen in der Mitte mit dem grofsen, schwarzen Schranke, der eine Sammlung von Alterthümern der Insel Rhodos, besonders aus Kameiros und Ialysos, enthält. Es sind Vasen aus allen Epochen; besonders bedeutend die altrhodische Kanne auf der Ecke links; ferner kleine phönikische oder phönikisirende Arbeiten aus glasirtem Thon; Terrakotten von der ältesten Art an, Glasgefäfse u. a.

Gegenüber vor dem mittleren Fenster ein sehr alterthümlicher Grabfund aus Chiusi mit einem von Relief gezierten Thronsessel, auf dem die Aschenurne stand.

In dem Doppelschranke links vor der Säule befinden sich in der linken Hälfte unten ein Grabfund aus der Polledrara bei Volci aus einem jener ältesten, brunnenförmigen

Gräber, die nur schwarze Vasen und Bronzen enthalten; unter letzteren ist auch bereits ein Rasirmesser. Oben ein Fund aus einer etwas späteren Grabkammer desselben Ortes mit linear bemalten Vasen und einem sehr merkwürdigen, phönikischen, glasirten Pokal. Auf der rechten Hälfte oben ein Grabfund („tomba a cassone") wiederum von derselben Stätte; es ist eine prachtvolle goldene Fibel und zwei Lockenhalter; unter den Vasen sind bereits griechische der korinthischen Art. Unten ein Grabfund von Orvieto aus viel späterer Zeit, etwa dem 2. Jahrh. v. Chr., mit einst ganz versilberten Thongefäfsen, die als billiger Ersatz echter für die Gräber gefertigt wurden.*)

Weiter links enthält ein Doppelschrank den Fund eines grofsen Grabes in Corneto (Tarquinii), der sog. tomba del guerriero; links die Rüstung des Todten, rechts seine Feldflasche und Schmuck; darunter eine goldene Brustplatte; unter den Gewandnadeln ist die mittelste besonders hervorzuheben wegen der feinen Arbeit; bemerkenswerth auch die Reste von Holzbechern mit eingedrückten Bronzenägeln. Das Grab stammt etwa aus dem 8. Jahrh. v. Chr.

In der Fensterecke ein Grabfund aus der Sabina von sehr alter Zeit; in der entsprechenden Ecke am Ende des Saales älteste griechische Vasen aus einem Funde in Attika.

Wir gehen jetzt an den Wänden entlang. Zunächst links vom Eingange, in Schrank IV Terrakotten aus der Umgebung eines verschiedenen Gottheiten geweihten Heiligthums bei Capua (in dem heutigen Curti). Die besten Stücke des Fundes sind im vorigen Saale in Schrank XVI A rechts aufgestellt. — Am Ende des Schrankes sind einige oskische Inschriften.

Schrank VI: architektonische Terrakotten aus Italien aus späterer Zeit.

Schrank VII: Fortsetzung; einige griechische älterer Zeit. Unten römische Ziegel mit Fabrikstempeln; sie stammen

---

*) Zu demselben Funde gehört auch die bauchige unten in eine Spitze ausgehende Amphora (Weinfafs), welche auf besonderem Postamente im Durchgange von Saal A zu B steht. Unter dem Hals des Gefäfses läuft eine eingeritzte Inschrift in lateinischer und etruskischer Sprache.

meist aus dem Rheinlande. Ihnen schliefsen sich einige gleiche Stempel mit griechischen Inschriften an.

Schrank IX enthält in dem rechten, der Fensterseite benachbarten Theile eine Auswahl cyprischer Terrakotten (siehe S. 158). Es sind namentlich Aphroditebilder, von den rohen Idolen phönikischer Ansiedler an bis zu den voll entwickelten Figuren griechischen Stiles. — Darunter eine Sammlung griechischer Amphorenhenkel mit den Stempeln der Fabrikanten, namentlich aus Rhodos stammend; für die Geschichte des Handels nicht unwichtige Denkmäler. — Die linke gröfsere Abtheilung enthält fast ausschliefslich in den Rheinlanden gefundenes Thongeräth.

Auch der achteckige Schrank X ist zum gröfseren Theile mit rheinischem Thongeräth gefüllt, welches in der Umgegend von Köln gefunden und aus der Sammlung Herrstadt hierher gelangt ist.

Die kleineren Gegenstände verschiedenen Stoffes aus der Sammlung Herrstadt sind in Pult XI untergebracht. Beachtenswerth der Ring aus Bergkrystall und die grofse Kette von Perlen aus blauem und weifsem Glasflufs.

Aus den übrigen Abtheilungen von Schrank X ist noch hervorzuheben ein Relief-Fragment (No. 1336) mit dem sitzenden Homer, neben welchem links oben noch einige der Ueberschriften der Gesänge der Ilias erhalten sind. Ferner eine Anzahl von Alabastergefäfsen, wie sie in hoher Vollendung namentlich im griechischen Osten schon aus ältester Zeit vorkommen. — In der untersten Reihe verkohlte Früchte verschiedener Art, sowie zwei Eier aus Pompeji.

Pult XII: Gegenstände aus Elfenbein und Knochen. Hervorzuheben sind im ersten Fach (von links) die Diptychen, d. h. je zwei mit einander verbundene Elfenbein-Tafeln, deren vertiefte Innenseiten mit Wachs überzogen waren und zum Schreiben benutzt wurden. Die Aufsenseiten sind mit Reliefs geschmückt und zeigen meist das Portrait des Consuls in ganzer Figur oder in Brustbild. In der späteren Kaiserzeit (im 5. und 6. Jahrh. nach Chr.) pflegten diese und andere höhere Beamte derartige Diptychen bei dem grofsen Neujahrs-

empfange zur Erinnerung an ihren Amtsantritt an ihre Freunde zu vertheilen. — In den übrigen Fächern: Marken, Würfel, Charniere, Löffel und Nadeln aus Knochen; beschriebene Wachstafeln u. dgl. mehr.

Schrank XIII und XIV: Schwarze Thonwaare, welche fast ausschliefslich in Etrurien gefunden wird. Neuere Versuche haben gelehrt, dafs die schwarze Farbe dieser mit der volksthümlichen italienischen Bezeichnung gewöhnlich „vasi di bucchero" genannten Gefäfse durch Imprägnirung des fertigen, aus gewöhnlicher Thonerde bestehenden Gefäfses mit Holzkohle hergestellt wurde. Die Fabrikation dieser Thonwaare geht in vorhistorische Zeit zurück. Die ältesten Gefäfse (im Schrank XIII unten) zeigen eine unreinliche bräunliche oder gräuliche Färbung des Thones und schwere Formen. Zum Theil sind sie noch ohne Hülfe der Drehscheibe aus freier Hand geformt. Einige sind mit eingeritzten geometrischen Ornamenten verziert. Die jüngeren Gefäfse der Art, in die Zeit ungefähr vom 6. bis zum 4. Jahrh. v. Chr. gehörig, haben glänzend schwarze Färbung und sind zum Theil mit Reliefs verziert, welche, eine Nachahmung getriebener Metallreliefs, in ihrem lange Zeit hindurch unverändert festgehaltenen Stil deutlich eine Einwirkung ältester griechischer Metallarbeiten zeigen.

Neben der Ausgangsthür sind zwei Aschenurnen, deren Deckel als menschlicher Kopf gestaltet ist, aufgestellt: die Sessel, auf welchen sie stehen, sind zugehörig. Man findet Aschengefäfse derart vorzugsweise in dem Gebiete des alten Clusium (Chiusi), der Hauptstadt des Königs Porsenna, in Gräbern der Art, wie das vor dem Mittelfenster ausgestellte.

In der hinteren Hälfte des Saales Pult I mit der Fortsetzung der Thonlampen römischer Zeit; Glasschrank III mit durch Statuetten und Hochreliefs verzierten Gefäfsen aus Apulien, etwa dem 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. angehörig. —

Aus dem Mittelsaal gelangt man in den Vasensaal und von diesem links in den

Saal C (Sternsaal).

Dieser enthält die geschnittenen Steine, die Preziosen, und von den Miscellaneen die Gegenstände aus Glas sowie die pompejanischen Gemälde und Stuckreliefs.

a) Die Sammlung der geschnittenen Steine

bildet eine der reichsten Abtheilungen des Museums. Die vertieft geschnittenen (intagli) allein belaufen sich auf circa 10,000. Der Hauptbestandtheil ist die von Friedrich II. angekaufte Sammlung des Herrn von Stosch. Die wichtigsten Stücke sind in den Schaukästen ausgelegt.

An der Eingangswand rechts steht eine bedeutende Sammlung von Gemmen griechischen Fundortes, namentlich von den Inseln und dem Peloponnes stammend: gröfstentheils Thierbilder aus den Uranfängen griechischer Steinschneidekunst; rechts Gemmen der archaischen Periode und einige schöne Stücke aus der Blüthezeit.

Gegenüber in Pult IA grföstentheils Cameen, d. h. mit Benutzung der verschiedenfarbigen Schichten des Steines erhaben geschnittene Reliefgemmen. Links, in Kasten 1: Parisurtheil; das Doppelportrait eines Ehepaares aus dem Geschlechte der Ptolemäer und der gröfste unserer Cameen: die Apotheose des Septimius Severus. In Kasten 3 ein aus Onyx geschnittenes Salbgefäfs; auf der einen Seite die sitzende Roma: auf der anderen Frauengruppe mit einem Kinde. Darüber eine aus einem Chalcedon geschnittene weibliche Statuette, in einem Grabe bei Köln gefunden. Daneben einige Intaglios, neuerdings aus Griechenland erworben. — Die Steine in Kasten 4 gehören zu dem bei Pedescia im Sabinergebirge gemachten Funde (s. unten Schrank VII); darunter eine schöne Medusenmaske, eine Nereide auf einem Seepferd und ein vortreffliches Portrait der Livia, der Gemahlin des Augustus. — In Kasten 5 der Cameo mit der

Fesselung des Kerberos durch Herakles; ferner das schöne Fragment mit dem Pan, der ein Ziegengespann führt. — Die folgenden Kasten enthalten gröſstentheils moderne Cameen und schöne Stücke der Renaissancezeit.

Auf der anderen Seite des Pultes, I B, beginnen links die vertieft geschnittenen, zum Siegeln bestimmten Steine (Intagli). Neben jedem liegt ein Gipsabdruck, welcher das Siegelbild erhaben zeigt. Die Anordnung beginnt mit den orientalischen Steinen; dann folgen die altgriechischen und altetruskischen. Die letzteren, im 2. und 3. Fache ausgelegt, sind meist Scarabäen („Käfersteine", so genannt nach ihrer Gestalt); unter ihnen gebührt die erste Stelle dem Carneol, auf welchem die Berathung der gegen Theben ziehenden Helden dargestellt ist (gelbe No. 24; darunter die abgesägte Käferseite des Steines). Ein anderes vorzügliches Beispiel der bis ins Kleinste gehenden Sauberkeit etruskischer Steinschneidekunst ist der inschriftlich als Tydeus bezeichnete Heros, welcher sich mit dem Schabeisen (strigilis) reinigt (No. 25). — Es folgen die Steine freien griechisch-römischen Stiles mit Darstellungen von Göttern und Heroen, nach den Gegenständen geordnet und bezeichnet. Wir heben den schönen Psychekopf No. 27 und im Pult II die Bacchantin No. 28 hervor. — In der nun folgenden historischen Klasse (Pult II B) zeichnet sich der, lange für Sextus Pompejus ausgegebene, Kopf (No. 30) vor Allem aus, nach der unten eingegrabenen Inschrift ein Werk des Agathangelos.

In Pult III auf der dem Innern des Saales zugekehrten Seite die Thiere u. s. w. Die andere (Fenster-) Seite enthält in ihrem Mittelfache die neuesten Erwerbungen an Gemmen; es sind namentlich Steine jener ältesten Art, wie die gleich rechts vom Eingang aufgestellten. Ferner einige schöne archaisch-griechische Stücke; eine Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias u. A.

b) Die Preziosen.

Schrank VII: Arbeiten in Gold und Silber.

Der Kasten links vom Eingange enthält einen Theil der vorzüglichsten Stücke. Zuerst Proben aus ältester Zeit, wo das Gold nur als dünnes dehnbares Blech verwandt und mit gepressten Verzierungen ausgestattet ist; zunächst links Diademe u. dgl. aus Athen und Kameiros, dann eine Reihe von Plättchen aus Korinth, die bereits entwickelt archaischer Kunst angehören, zum Gewandschmuck der Todten bestimmt; dann ein treffliches Ohrgehänge mit Greifenköpfen aus Melos (No. 6). In der 2. Hälfte des Kastens die schönsten etruskischen Arbeiten, links die älteren, in der Mitte die der höchsten Blüthe; die Feinheit der aufgelötheten Kügelchen (Granulirung) ist besonders zu beachten. Zuletzt griechische Arbeiten (besonders aus Kleinasien und Melos) des schönsten Stiles.

Wandschrank: 1. Fach, oben: Fund aus Vettersfelde in der Lausitz, altgriechische Arbeiten, aus dem 6. oder spätestens dem Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. stammend, wahrscheinlich in den Colonien am schwarzen Meere für Barbaren gefertigt. In der Mitte ein Fisch mit Thierkämpfen und Triton, vielleicht einst ein Schildschmuck; darunter eine Brustplatte, links der Griff eines kurzen Schwertes, rechts der Beschlag des Futterales derselben Waffe; oben Ketten, Ringe, Dolchscheide u. A. Der Fund ist einzig in seiner Art. — Darunter befinden sich Goldarbeiten aus Cypern und der Krim, meist aus dem 4. und 3. Jahrh. v. Chr. — 2. Fach oben: Silber; darunter eine phönikische Schale aus Cypern mit Nilbildern. — 3. Fach, oben: Fund von Pedescia (vgl. oben S. 163), schlangenförmige Armbänder, z. Th. mit Reliefs von Gottheiten, Ring mit dem Brustbilde des Zeus u. a., das meiste massiv; aus der ersten römischen Kaiserzeit. — 4. Fach, oben: Silbergeräthe; unten goldne Ohrringe. — 5. Fach: goldner Helm aus Birkenfeld; darüber altetruskische Brustplatte, unten: Fingerringe.

In der Mitte des Raumes steht der Glasschrank, welcher den 1868 bei Hildesheim entdeckten Silberfund enthält, einen unvergleichlichen Schatz von Silbergeräth, welcher dem Hausrath eines vornehmen Römers aus der früheren Kaiserzeit angehörte. Die Firma der Fabrik und das Gewicht findet sich unter dem Fufs der Gefässe eingeritzt. Der Schrank besteht aus zwei Abtheilungen. In der unteren sind die schmuckloseren Geschirre, die zum Kochen und Auftragen der Speisen dienten, untergebracht: oben stehen die künstlerisch ausgestatteten Gefässe, die Prunkschalen mit dem Hochrelief der Athene (No. 18), dem schlangenwürgenden kleinen Herkules (No. 19), der Cybele (No. 16) und dem Gotte Men (No. 17); das grofse, von den feinsten Arabesken umsponnene Mischgefäfs; dann die Trinkgefässe mit Masken und anderen bacchischen Symbolen (No. 13—15); Becher und Näpfe von Kränzen umgeben, Speiseteller mit zierlicher Einrahmung und endlich der mit zum Tischservice gehörige Kandelaber, an dem der Schaft ergänzt ist. Dieser Schatz gehört zu dem bedeutendsten, was uns von antiker Toreutik in kostbaren Metallen überhaupt erhalten ist. In der Mitte der der Thür zugewandten Langseite ist noch eine Silberschale aus Rom aufgestellt mit der Diana auf dem Hirsch.

c) Die antiken Gläser.

Wandschrank IV. und Pult V.

Das Giefsen des Glases ist eine uralte Erfindung, wurde jedoch in älterer Zeit nicht zur Bereitung von Gefässen, sondern nur zur Herstellung bunter Schmuckgegenstände verwendet (s. die Glasperlen an der Fensterseite von Schrank V). Auch als man dann Gefässe daraus bildete, blieb den Alten die Vorliebe für buntes undurchsichtiges Glas (s. die Salbgefäfse der 2. und 3. Reihe von unten in Schrank IV, sowie die gleichen in dem Rhodischen Schrank des vorigen Saales; dieselben werden in altgriechischen und altetruskischen Gräbern gefunden. Das Blasen des Glases ist eine viel spätere

Erfindung und die so hergestellten Gefässe aus weifsem Glase in Schrank IV gehören alle römischer Zeit an. Die gröfseren Gefässe dieser Art und zwei gegossene antike Fensterscheiben sind auf Schrank VII aufgestellt. Die höchste Blüthe der antiken Glastechnik ist indess das sog. Glasmosaik, das aus einzelnen zusammengeschmolzenen Stiften verschiedenfarbigen Glases hergestellt wurde. Ausser der schönen grünen Schale No. 178 in der 4. Reihe von Schrank IV enthält Pult V eine vorzüglich reiche Sammlung von Bruchstücken dieser Art, auch diese römischer Zeit.

Im Schrank IV ist noch ein in Köln gefundener Becher aus weifsem Glas zu erwähnen (in der Mitte der 3. Reihe), welcher mit frei gearbeiteten und dann aufgelötheten Ornamenten und einer lateinischen Inschrift verziert ist. In derselben Reihe liegt rechts eine Schale von grünem Glase mit eingeschliffenen Figuren, welche die Menschenschöpfung durch Prometheus darstellen, links eine mit dem eingeritzten Bilde des Neptun, beides Erzeugnisse spätrömischer Kunst.

Die letzten beiden Fächer von Pult V enthalten Arbeiten in Bernstein, meist alterthümlichen Stils, Amulete und Schmuckgegenstände (Ketten und Fibeln), auch Figuren, meist aus Unteritalien, wo die Bernsteinarbeit länger üblich war, als anderwärts.

d) Fragmente von Wandgemälden aus Pompeji.

Wandschrank VI.

Die wenigen Stücke, welche unsere Sammlung besitzt, sind zumeist nur als Beispiele für die Technik der alten Wandmalerei von Werth. Doch eines derselben ist auch gegenständlich bedeutend; es scheint Caesar darzustellen, dem Lorbeerkränze überreicht werden. Die Technik pflegt al fresco zu sein mit nachträglich a tempera aufgesetzten Theilen. Im oberen Theile des Schrankes Stuckreliefs aus Pompeji und Rom (namentlich vom Palatin).

Die Wände des Saales sind mit Kopien antiker Gemälde geschmückt.

Unter den Bildern hängen in Schaukästen Abgüsse von Gemmen und Cameen der Wiener (rechts vom Eintretenden), Pariser (links) und Leydener Sammlung. Hervorzuheben sind besonders die grofsen Prachtcameen der ersteren beiden Sammlungen (zu beiden Seiten der Thür).

Saal D.

Die Vasensammlung.

Unsere Sammlung von Vasen ist eine der bedeutendsten unter den vorhandenen. Die Gesammtzahl der in ihr vereinigten Thongefäfse beträgt jetzt über 4200. Bei weitem der gröfste Theil derselben ist in Italien, ein kleinerer in Griechenland selbst gefunden. Der Fundort fällt jedoch nur in den seltenern Fällen mit dem Entstehungsorte zusammen, da im Alterthume mit diesen Gefäfsen ein sehr ausgebreiteter Handel betrieben wurde. Die Fabrikation derselben lag fast ganz in den Händen der Griechen und fand zum gröfsten Theile in Griechenland selbst, aber auch in einigen seiner Kolonien statt. Als Liebhaber griechischer Thonwaare kennen wir vor allen die Etrusker, in deren Gebiet die meisten Gefäfse dieser Sammlung gefunden worden sind. Dasselbe Volk versuchte sich auch in Nachahmungen der griechischen Produkte, die den letzteren indefs bei Weitem nicht gleichkommen.

Gefunden sind diese Vasen nicht in den Ruinen menschlicher Wohnstätten, sondern fast ausschliefslich in Gräbern. Es ist eine uralte und über die verschiedensten Völker verbreitete Sitte, dem Todten die Geräthe des Lebens und vor Allem sein Geschirr mit in die letzte Ruhestätte zu geben. Schon früh wurde es üblich, nicht die wirklich im Leben gebrauchten Gefäfse, sondern mit besonders reichem Schmucke ausgestattete Nachbildungen derselben in die Gräber zu stellen. Da die letzteren besonders in Etrurien meist die Form wohlgefügter kleiner Kammern haben, so erklärt es sich, dafs eine grofse Anzahl der zerbrechlichen Thongefäfse sich

unversehrt erhalten hat und man die zerbrochenen wenigstens aus den Stücken wieder mehr oder weniger vollständig zusammensetzen konnte. Ganz dieselbe Art von mit Malerei reich verzierten, nicht für den praktischen Gebrauch gearbeiteten Thonwaaren, wie man sie den Todten mitgab, pflegte man, namentlich in Griechenland selbst, auch den Göttern in ihren Heiligthümern als Geschenke darzubringen. · Von diesen geweihten Gefäfsen, die im Alterthume vielleicht nicht weniger zahlreich als die der Gräber waren, haben sich jedoch nur Fragmente erhalten.

Obwohl ein grofser Theil der hier gesammelten Vasen nicht wirklichem Gebrauche diente, so sind ihre Formen in der klassischen Zeit doch dem Zwecke der Benutzung genau entsprechend gebildet. So erkennen wir leicht die für die Aufbewahrung von Wein oder Oel bestimmten grofsen zweihenkligen Gefäfse (Amphoren) in Schrank IV, V, VI, VIII, XIII; ferner die grofsen, ebenso zur Aufbewahrung wie zum Ein- und Ausgiefsen und zum bequemen Transportiren eingerichteten Wasserkrüge (Hydrien) mit drei Henkeln (siehe Schr. IX). Zur Mischung von Wein und Wasser beim Mahle hatte man Gefäfse nöthig, die möglichst viel fafsten und zugleich eine weite Oeffnung besafsen; in der alten Zeit hatten diese, Kratere genannten Vasen die Gestalt bauchiger Kessel, die eines besonderen Untersatzes bedurften (ein Beispiel unten in Schr. II), später gab man ihnen die glockenähnliche Form, die Schrank XVI zeigt. — Zum Einschenken des Weines dienten einhenklige Kannen, meist mit kleeblattförmigem Ausgusse, wie in Schrank V. Getrunken wurde sowohl aus Näpfen und Bechern verschiedener Gestalt (Schr. VI) als auch namentlich aus ganz flachen Schalen mit Henkeln, von denen diese Sammlung eine besonders schöne Auswahl besitzt (s. Schr. VI, X, XI, XII u. A.). — Das Salböl war bekanntlich ein wichtiges Lebensbedürfnifs der Alten; seiner Aufnahme dienten kleine Gefäfse mit ganz engem Halse, damit das Oel nur tropfenweise herauskomme; der Bauch derselben ist in der ältern Zeit kugelförmig, oder schlauchartig gedehnt (Schr. II), später schlank und mit einem

besonderen Fufse und langem Halse versehen (Lekythen, s. Schr. V, VIII).

Der Schmuck dieser Gefäfse besteht zum Theil aus Ornamenten, und in diesen liegt ein nicht geringer Teil der hohen Bedeutung derselben; die Geschichte der griechischen Ornamentik läfst sich fast in allen ihren Entwickelungsphasen von den ältesten Zeiten an mit Hilfe der Vasen aufs genaueste verfolgen, was um so wichtiger ist, als uns von der übrigen Kunstindustrie der Griechen wie von dem ornamentalen Schmucke ihrer Bauwerke nur kärgliche Reste erhalten sind. — In den meisten Fällen gesellen sich zu den Ornamenten auch noch figürliche Darstellungen. Dieselben sind zu einem grofsen Teile aus dem täglichen Leben genommen und schildern das Treiben der Männer und Jünglinge bei ihren gymnastischen Uebungen, bei ihren Gelagen, ihren musikalischen und andern Unterhaltungen, aber auch in Gruppen des ernsten Kampfes; sie stellen die Frauen bei der Toilette, im Bade, beim Ballspielen u. s. w. dar. Immer aber sind die gewählten Scenen solche von ganz allgemeiner Bedeutung, wie sie sich täglich ereignen, nicht einzelne besondere Vorkommnisse. — Gewinnt unsere Kenntnifs des täglichen Lebens der Griechen und besonders der Athener durch jene Darstellungen ganz aufserordentlich, so sind die Malereien, welche Gegenstände aus der nationalen Götter- und Heroensage wiedergeben, von nicht geringerer Wichtigkeit. Hier können wir auch eine Vorstellung gewinnen von dem Geiste, in welchem die grofsen Maler ihre Gegenstände behandelt haben, wenn auch wirkliche Kopien grofser Gemälde von den Vasenmalern nicht geliefert wurden.

Die Aufstellung der Sammlung ist mit vorwiegender Rücksicht auf die historische Entwicklung durchgeführt, nach Maafsgabe des neuen Cataloges, in welchem die Vasen nach den Fabriken in Gruppen geordnet sind. Die Darstellungen der Vasenbilder werden durch die an den wichtigeren Gefäfsen angebrachten Etiquetten erläutert.

Schrank I: Exemplare der ältesten Gattungen bemalter Thongefäfse, welche fast nur Ornamente zeigen. Die

letzteren sind meist einfach linear, und mit brauner Farbe und breitem Pinsel auf die Grundfläche des Thones gemalt.

Auf einem Postamente vor der Thür von Saal C eine in Attika am Hymettos gefundene sehr alte Amphora ungewöhnlicher Gröfse (56). Ornamente und figürliche Darstellungen (Krieger und Thierfries) gehören einem seltenen Uebergangsstile an.

Schrank II: Erzeugnisse korinthischer Fabriken aus dem 7. und 6. Jahrh. v. Chr. Die Darstellungen bestehen gröfstentheils aus Reihen von allerlei meist wilden und zum Theil phantastischen Thieren. Alle Zwischenräume sind mit kleinen Rosetten ausgefüllt. Es ist unzweifelhaft, dafs den Griechen als Vorbilder für diese Verzierungsweise orientalische Teppiche gedient haben. In der Technik ist hier bereits ein bedeutender Fortschritt gemacht, indem die mit der dunkelbraunen Farbe auf den hellen gelblichen Thon gemalten Figuren nicht blofse Silhouetten bleiben, sondern eine Innenzeichnung erhalten und zwar durch eingeritzte Linien.

Pult III enthält die wichtigsten Stücke einer Sammlung kleiner Täfelchen mit Malereien, welche im alten Korinth gefunden wurden und dort als Weihgeschenke einst an den Bäumen eines heiligen Haines des Poseidon aufgehängt waren. Die zum Theil mit Inschriften versehenen Malereien stellen bald den Gott Poseidon allein oder mit seiner Gattin dar, bald Scenen aus dem Leben des alten Korinth (Bergbau, Metallschmelze, Brennofen eines Töpfers, Arbeit an der Töpferscheibe, Jagd, Weinlese, Pferdezucht, Krieg u. A.).*)

Auf gesondertem Postamente (vor Schr. VI) ein grofses Mischgefäfs korinthischer Fabrik (1655) mit Darstellungen aus der Heroensage (Amphiaraos' Auszug; Leichenspiele für Pelias) und erläuternden Beischriften in altkorinthischem Dialekt und Schrift.

Schrank IV enthält zumeist Amphoren aus der späteren Zeit der korinthischen Fabrikation (vom Ende des 6. Jahrh. v. Chr.) und solche vom Beginne der attischen Industrie.

*) Zahlreiche weniger gut erhaltene Stücke konnten nicht öffentlich ausgelegt werden.

Ein bedeutender technischer Fortschritt zeigt sich darin, dafs der gelbliche Thon hier (durch Zusatz anderer Stoffe) eine angenehme rothe Farbe bekommen hat. Diese Thonfarbe wird nun in der ganzen Folgezeit festgehalten. Zusammen mit dieser Verbesserung sehen wir auch die früher braune Farbe der Malereien zu einem dunklen und glänzenden Schwarz werden. In den Amphoren des V. Schrankes ist bereits der Höhepunkt dieser Technik erreicht.

Die nun folgenden Schränke*) enthalten fast ausschliefslich Gefäfse aus den Fabriken Athens. Aus der Zeit ungefähr um die Perserkriege stammen die schönen Amphoren im langen Glasschranke VI. Darunter die Amphora mit den badenden Frauen (1843); die hellere Hautfarbe des weiblichen Geschlechts wird in der alterthümlichen Kunst dadurch angedeutet, dafs sie das Fleisch weifs malt. — Ebenda ist eine Reihe von Trinkschalen ausgestellt, an denen aufsen zur Abwehr des bösen Blickes je zwei grofse Augen gemalt sind.

Pult VII enthält die Fragmente grofser Thontafeln, welche zu Athen gefunden wurden und der ersten Hälfte des V. Jahrh. angehören. Sie stellen in alterthümlich einfachem Stile die Ausstellung der verstorbenen Frau und den feierlichen Leichenzug zu Wagen und zu Rofs, die Todtenklage der Hinterbliebenen u. a. Familienscenen dar.

Vor Pult VII eine grofse Vase aus Sunion mit Hochzeitsdarstellung (2373), in freiem, sehr schönem Stile.

Schrank VIII. Hauptzierde dieses Schrankes sind die panathenäischen Amphoren, in welchen einst das Oel von den heiligen Bäumen der Athena den Siegern bei den panathenäischen Festspielen als Preis verabreicht wurde. Auf der einen Seite zeigen sie das alterthümliche Bild der zum Kampfe ausschreitenden Athena, auf der anderen eine dem gewonnenen Siege entsprechende Scene aus den Festspielen.

Schrank IX: Wassergefäfse oder Hydrien von besonderer Schönheit der Form. Eine Darstellung des Paris, der

*) Die oben auf den hohen Schränken stehenden Gefäfse geringerer Art gehören den späteren unteritalischen Fabriken an.

über die Schönheit der drei ihm vorgeführten Göttinnen urtheilen soll, zeigt 1895; besonders fein die Anschirrung eines Viergespannes 1897; mehrmals attische Jungfrauen die zum Brunnen gehen (1908. 1725).

Pult X und XI; Trinkschalen. Eine derselben in Pult X, (1809) zeigt an der Innenseite ihres Randes die seltene Darstellung altattischer Kriegsschiffe, etwa aus der Zeit der Schlacht von Salamis.

Die folgenden Schränke zeigen eine grofse Umwandlung in der Technik: es werden die Figuren jetzt nicht mehr mit der glänzenden, schwarzen Farbe auf dem rothen Thon gemalt, sondern umgekehrt; der Grund wird ganz schwarz überzogen und die Darstellung ausgespart, so dafs die Figuren die rothe Farbe des Thons zeigen. Die Innenzeichnung wird jetzt nicht mehr eingeritzt, sondern in schwarzen oder bräunlichen Linien mit feinem Pinsel aufgetragen (sog. rotfigurige Technik).

Die Glasschränke XII und XIII enthalten gute Beispiele von der strengen Schönheit der Zeichnung, welche in dieser neuen Technik um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. erreicht wurde. Eine seltene Ausnahme bildet die Trinkschale 2282, bei deren Innenbild der Versuch einer mehrfarbigen Malerei auf weifsem Kreidegrund gemacht ist. Doch auch hier liefs sich der Künstler (der seinen Namen, Euphronios, beischrieb) an blofser Umrifszeichnung genügen. Das Modelliren durch Schattirung, dessen die Gefäfsmalereien der neueren Kunst kaum je entbehren, verschmähten die griechischen Vasenmaler; nur einige der unten zu erwähnenden Lekythen bilden darin eine Ausnahme.

In den reichen Darstellungen der flachen Trinkschalen, von denen einige erlesene, meist mit Künstler-Inschriften versehene Beispiele auf besonderen Postamenten, andere vorzügliche in Schrank XIII aufgestellt sind, erreichte die attische Vasenmalerei um und nach der Mitte des 5. Jahrh. ihre höchste Stufe. Von besonderem Interesse sind die Schalen des Sosias 2278 (mit der Götterversammlung) und die des Duris (2285, attischer Schulunterricht) zunächst den Fenstern der Westseite.

Die mehrfarbige Malerei auf weifsem Grunde ist besonders charakteristisch für eine Gattung von Oelfläschchen, Lekythen, wie sie Schrank XV zusammenstellt und wie sie fast nur in Athen und nächster Umgebung gefunden werden. Dieselben wurden ausschliefslich für Gräber gearbeitet und nehmen auch in ihren Darstellungen auf diese Bestimmung Bezug. Meist zeigen sie die Angehörigen am Grabmale, zuweilen auch die Seelen der Abgeschiedenen.

Die auf besondern Postamenten aufgestellten weifsen Lekythen gehören zu den schönsten dieser Gattung, die überhaupt existiren. Auf einer derselben (2456, neben Schrank VIII) wird der Leichnam eines Jünglings von den geflügelten Gestalten des Todes und des Schlafes zur Ruhe gebettet. Drei Lekythen von ungewöhnlicher Gröfse zeigen den Uebergang in Figurenmalerei mit Schatten und Licht.

Schrank XIII—XV: Hydrien, Kratere, Amphoren u. a. Unter diesen ist besonders zu beachten 2159, die Amphora des Andokides, die den ältesten streng rothfigurigen Stil repräsentirt. Von den kleineren Vasen besonders 2471.

Man beachte ferner die Spitzamphora 2165 mit der Darstellung des Raubes der Oreithyia durch den Windgott Boreas. Die Vasen dieses Stiles geben uns am ehesten eine Vorstellung von den grofsen Wandmalereien, welche in der ersten Blütheperiode griechischer Malerei, kurz vor Phidias, ausgeführt wurden.

Eine besonders schöne attische Vasengattung ist im Glasschrank XVII vertreten; es sind schlanke Amphoren mit sehr glänzender schwarzer Farbe und nur einer oder zwei grofsen Figuren auf jeder Seite.

Im Schrank XIX sind hauptsächlich griechische Vasen der späteren Stilarten, die in's 4. Jahrh. v. Chr. gehören, vereinigt. Die Komposition und Zeichnung haben hier im Vergleich zu dem Früheren etwas ungleich mehr Malerisches gewonnen; das Fleisch der Frauen wird hier wieder, wie in der alten Kunst, weifs bemalt und kleine vergoldete Zuthaten werden beliebt. Von besonderer Feinheit sind die beiden Oelfläschchen in der Mitte der mittleren Reihe.

Schrank XIX. Gefäfse derselben Zeit und Stilart. Besonders interessant 2416 die schöne Darstellung des Kottabos genannten Spieles, 2591 die von Satyrn angefallene Iris.

Auf einem Postamente vor Schr. XVIII eine kolossale Amphora mit Voluten-Henkeln (2371), welche noch im strengern Stile der Perikleischen Zeit bemalt ist: ihr Bild zeigt die Göttin des Frührothes Eos, den jungen Jäger Kephalos verfolgend. — Auf den Postamenten rings umher vorzügliche Exemplare der oben erwähnten Schalen des hohen und strengen Stiles. —

Etwa um die Zeit Alexander's d. Gr. entwickelt sich eine bedeutende Nachblüthe der Vasenmalerei; nicht im eigentlichen Griechenland — hier sinken vielmehr die bisher fast allein herrschenden athenischen Fabriken immer mehr —, sondern in den griechischen Kolonien Unteritaliens, so namentlich in Tarent, von wo ganz Apulien mit Vasen versorgt worden zu sein scheint, und in Cumae, das für Campanien ein ähnlicher Centralpunkt war. Die Produkte dieser Nachblüthe können sich an Schönheit und Reinheit der Zeichnung und Komposition nicht entfernt mit dem Früheren messen; auch die Vasenformen erfahren bedeutende Umgestaltungen und entfernen sich immer mehr von der alten einfachen Schönheit.

Einige grofse Prachtstücke der Art sind auf besonderen Postamenten aufgestellt und in der hinteren Hälfte des Saales vertheilt. Sie sind ohne Rücksicht auf wirkliche Benutzung nur für die Gräber gefertigt, worauf schon die Darstellungen weisen, die häufig die Schmückung des Grabes oder Darbringung von Spenden an demselben zeigen; die Hauptseite ziert aber meist eine mythologische Scene (z. B. 3241. 3255. 3240).

In Schrank XXI sind von besonderem Interesse die sechs Gefäfse mit Darstellungen aus der in Unteritalien blühenden Komödie.

In Schrank XXIII und XXV sind provisorisch die von der griechischen Regierung dem deutschen Reiche überlassenen Fundstücke aus den Ausgrabungen von Olympia ausgestellt, so weit dieselben bis jetzt nach Deutschland gebracht

worden sind. Es ist eine werthvolle Sammlung von Bronzegeräthen und Bronzefiguren meist sehr alter Zeit (9.—5. Jahrh. v. Chr.) und eine nicht minder schätzbare Sammlung von Proben der bemalten Terrakotten, die als krönender Schmuck von Bauwerken oder als Verkleidung ihrer Gesimse dienten (meist aus dem 5. Jahrh. v. Chr.).

An der letzten Wand des Vasensaales, vor dem Eingange ins Treppenhaus, sind einige Mosaikgemälde angebracht. Dieselben stammen alle aus römischer Zeit; doch ist unter ihnen ein vorzügliches Stück, das eines der besten Mosaiken ist, die man überhaupt besitzt. Es stellt einen Kentaur dar, der die Leiche seines von wilden Thieren getödteten Weibes vertheidigt, und stammt aus der berühmten Villa Hadrian's. — Etwas rechts unterhalb davon eine interessante bacchische Scene (junge Satyrn sollen unter Silens Aufsicht den Tanz auf gefülltem Schlauche lernen). Daneben das wohlerhaltene Stück eines grofsen Mosaiks aus Palestrina (Praeneste) mit Darstellung eines ägyptischen Festes zur Zeit der Nilüberschwemmung, deren Höhe ein fruchtbares Jahr in Aussicht stellt. Aufserdem Thierstücke, Masken, Theaterscenen, Bilder von Jahreszeiten. — Oben Brustbilder von Landespersonifikationen mit Inschriften, Macedonien, Gallien, Britannien, Rhätien und Spanien, die das Bild eines römischen Kaisers umgaben: Fufsboden eines Palastes in Zeugma am Euphrat.

An der Thür links Wandbild aus einem Grabe von Nola (sitzende Persephone mit Granatapfel und Zweig); gegenüber eine kleine farbige Copie der Alexanderschlacht (Mosaik aus Pompeji).

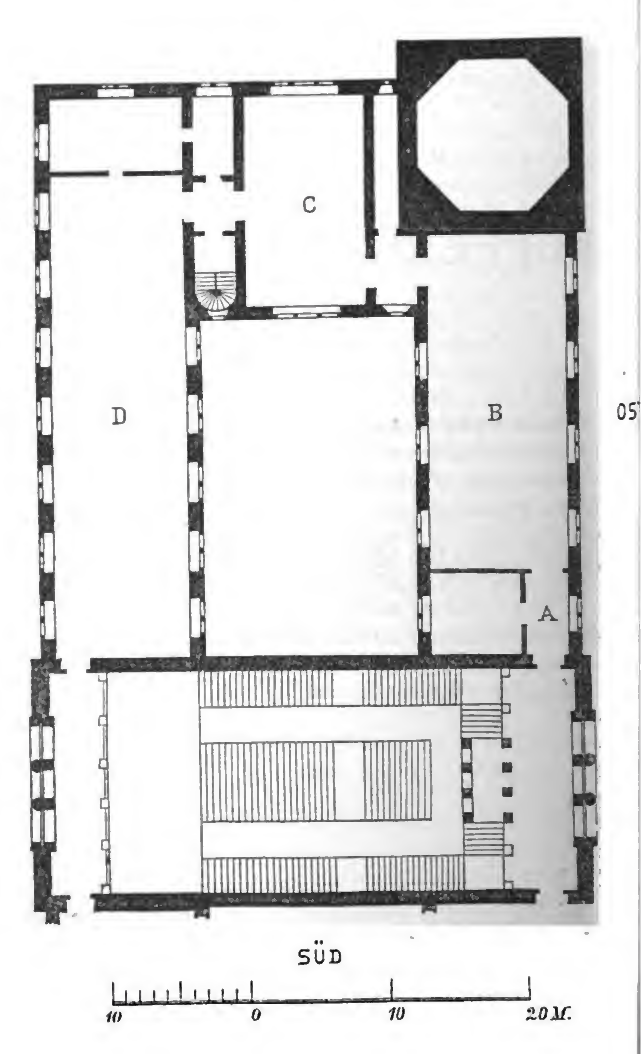
VII.

KUPFERSTICH-KABINET

Handschriftliche Kataloge der im Kabinet vorhandenen illustrierten Druckwerke, Handbücher zur Kupferstichkunde und den verwandten Fächern etc. liegen im Studiensaal zur Einsicht des Publikums aus.

Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie. Berlin, G. Grote. Fol. Drei Lief. zu 90 Mark.

(Die I. Lief. ist 1884 erschienen; die folgenden werden 1885, beziehungsweise 1886 ausgegeben.)


NORD
WEST
OST
SÜD
C
D
B
A
10
0
10
20 M.

Das Kupferstich-Kabinet umfafst vier Hauptabtheilungen:

A. Werke der Vervielfältigenden Kunst.
B. Zeichnungen Alter Meister.
C. Handschriftenmalereien.
D. Photographien.

A. Geschichte der Sammlung.

Im Jahre 1831 wurde das Kupferstichkabinet begründet und zuerst in einem der untern Säle des alten Museums untergebracht. Es umfafste anfänglich nur die vom Hauptmann von Derschau erworbene Kupferstichsammlung und die von der K. Akademie der Künste übernommene, von König Friedrich Wilhelm I. herstammende Sammlung von Zeichnungen alter Meister. Eine wesentliche Vermehrung erfuhr das Kabinet durch die 1835 erfolgte Erwerbung der grofsen Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Kunstbüchern und Zeichnungen des Generalpostmeisters von Nagler und die gleichzeitige Ueberweisung einer bis dahin an der Akademie der Künste bewahrten Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen. Die letztere war ursprünglich aus ältern Erwerbungen und Schenkungen gebildet, und zwar namentlich aus der Graf Corneillan'schen Sammlung, aus einer vom Rektor Weitsch angekauften Sammlung von Zeichnungen und aus der grofsen Sammlung, welche 1826 Graf Lepell dem Staate geschenkt hatte.

Der unzureichenden Räumlichkeiten wegen, welche das Alte Museum für die Kupferstichsammlung bot, wurde dieselbe im Jahre 1840 in Monbijou untergebracht, im Herbst 1848 aber in die gegenwärtigen Lokalitäten des Neuen Museums übertragen.

Im Jahre 1874 wurden dem Kabinet die Zeichnungen, welche zusammen mit der Suermondt'schen Galerie erworben waren, einverleibt, 1877 erfolgte der Ankauf der ehemals Posonyi'schen Dürer-Sammlung. Durch den Ankauf der ehemals dem Herzog von Hamilton gehörigen Sammlung alter Handschriften wurde 1882 das Kabinet mit einer grofsen Serie illustrierter Handschriften aus den Epochen vom VII. bis zum XVI. Jahrhundert in ausserordentlicher Weise bereichert. Unter diesen befand sich auch die Illustrationsfolge des Sandro Botticelli zur „Göttlichen Komödie". Im Uebrigen ist die Vermehrung durch kleinere und Einzelkäufe bewirkt worden.

A. Werke der vervielfältigenden Kunst.

Darunter sind begriffen Kupferstiche, Holzschnitte (Lithographien) etc. aller Meister und Schulen seit dem Aufkommen der Kupferstechkunst und des Holzschnittes bis auf die Gegenwart. Diese Abtheilung ist nach Kunstschulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet, so dafs die von demselben Künstler herrührenden Blätter beisammen zu finden sind. Ein Teil derjenigen Kupferstiche etc., die nach den Kompositionen, nicht der Stecher selbst, sondern anderer Künstler gefertigt sind (Reproduktionen nach Gemälden etc.), ist nach den Meistern geordnet, von denen die Kompositionen herrühren (Malerwerke).

Die Blätter sind in Mappen bewahrt, welche dem Publikum auf Verlangen und unter Beobachtung der für die Benützung der Sammlung bestehenden Vorschriften vorgelegt werden. Im Studiensaal B und im Saale C ist eine Anzahl von Zeichnungen alter Meister unter Glas ausgestellt, ebenso die jeweilig neuen Erwerbungen des Kabinets. Der Aufbewahrungsraum D ist nur gegen Meldung beim Direktor zugänglich.

I. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt scheint in der Zeit zwischen 1400 und 1430 aus dem schon früher bekannten Zeugdrucke, den

Drucken mit Holzmodeln („Formen“, daher auch „Formschnitt") auf gewebten Stoffen, hervorgegangen zu sein und seine erste Entwickelung in Deutschland gefunden zu haben. Die Technik der Holzschneidekunst bestand in dieser Zeit im Wesentlichen darin, dafs die zu vervielfältigende Darstellung auf eine starke ebene Tafel von Apfel- oder Birnbaumholz mit der Feder gezeichnet, die Striche der Zeichnung dann mit einem feinen Messer (Schneidemesser) umschnitten und die Stellen dazwischen, welche im Abdrucke weifs bleiben sollten, mit einem geeigneten Instrumente (Aushebeisen) herausgeholt wurde. Auf diese Art erhielt man eine erhöhte Zeichnung auf vertieftem Grunde. Von der so hergestellten, alsdann mit Farbe (Druckerschwärze) bestrichenen Tafel machte man Abdrücke auf Papier etc. mittelst geeigneter Pressen (Buchdruckerpresse). In der Frühzeit der Druckkunst erzielte man den Abdruck auf einfache, wenn auch unvollkommenere Weise, indem man die geschwärzte Platte auf ein leicht gefeuchtetes Papier durch Auflegen oder Aufdrücken abklatschte oder indem man das Papier auf die Holzplatte legte und auf der Rückseite des Papieres mit einer Bürste oder einem glatten Holze herumrieb. Die beiden zuletzt genannten Erfahrungsarten waren bis über die Mitte des XV. Jahrhunderts und vor der allgemeinen Einführung der Buchdruckerpresse vielfach in Uebung. Die so hergestellten Drucke nennt man gewöhnlich Reibdrucke. Die erfindenden Meister der späteren Epochen haben in der Regel nur die Vorzeichnungen auf die Platte geliefert, während das Schneiden derselben den professionsmäfsigen Holzschneidern (Formschneidern, Xylographen, vom Griechischen „Xylon", das Holz) überlassen blieb. Das Kabinet bewahrt eine grofse Zahl aus der Sammlung Derschau stammender Holzstöcke (geschnittene Holzplatten aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, darunter solche von Dürer, Schäufelein, Beham, Altdorfer etc.). Die gegenwärtig übliche Technik des Holzschnittes unterscheidet sich mehrfach und wesentlich von der alten Weise, indem man sich jetzt gewöhnlich des harten, gleichmäfsigen Buchsbaumholzes und statt des Schneidemessers grabstichelartiger Instrumente bedient.

Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern aus den ersten Zeiten der Holzschneidekunst. Von besonders alterthümlichem Charakter: Ein h. Christophorus, mit dem Kind auf den Schultern das Wasser durchschreitend, eine h. Veronica mit dem Schweifstuche, eine Kreuzigung Christi. — Hieran schliefst sich eine Folge von Holzschnitten aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts, geistlichen und weltlichen Inhalts und von unbekannten Urhebern. Von Holzschnitten des XV. Jahrhunderts, welche der niederländischen Kunstrichtung angehören: eine Madonna in der Strahlenglorie, mit vlämischer Umschrift, ein h. Johannes und h. Christoph, ein Folioblatt mit Scenen aus dem Leben der Maria.

Anfänglich wurde der Holzschnitt zur Herstellung volksthümlicher Bilderbücher geistlichen und weltlichen Inhalts in der Weise verwendet, dafs sowohl die Bilder als der Text in die Holztafel geschnitten wurden. Man nennt die Bücher dieser Art xylographische oder Block-Bücher (Tafeldrucke). Das Kabinet besitzt 13 verschiedene solche Bücher, darunter mehrere Unica. Die sog. Armenbibel (Biblia pauperum), eine bildliche Zusammenstellung der zu einander in Beziehung gesetzten Vorgänge des alten und neuen Testaments; die Geschichte vom Leben und der Offenbarung des h. Johannes (Apokalypse); das Planetenbuch etc. Nachdem um 1450 Johannes Guttenberg zu Mainz die Kunst, Bücher in der heutigen Weise mit beweglichen Lettern zu drucken, erfunden hatte, kam die Anfertigung der xylographischen Bücher nach und nach aufser Gebrauch.

Schrotblätter nennt man eine Gattung Formschnitte des XV. Jahrhunderts von vorwiegend dunkler Haltung und eigenthümlich derber Behandlungsweise, deren Hintergrund häufig ein Muster in Weifs und Schwarz zeigt (Weifsschnitt): Eine grofse Madonna, ein h. Hieronymus u. A.

Seine weitere Entwickelung fand der Holzschnitt zunächst in der Anwendung zur Illustration gedruckter Bücher. Das Kabinet besitzt eine reichhaltige, aus ungefähr 2000 Bänden bestehende Sammlung solcher mit Holzschnitten illustrierter Werke des XV. und XVI. Jahrhunderts, deutschen, nieder-

ländischen, italienischen, französischen und spanischen Ursprungs. Aus dem XV. Jahrhundert: der „Ackersmann aus Böhmen", gedruckt von Albert Pfister in Bamberg um 1462, eines der ersten mit Holzschnitten gezierten Bücher; „Breydenbach, Reise nach Jerusalem", Mainz 1468; „Der Schatzbehalter" mit Holzschnitten von Michael Wolgemut, Nürnberg 1491, etc.

Seine Blüthe erreichte der Holzschnitt in Deutschland durch Albrecht Dürer („Apocalypse", „Leben der Maria", sog. „kleine" und „grofse Passion", seine anderen Kunstbücher und Einzelblätter), Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Hans Schäufelein („Theuerdank" [erzählt von den Thaten Kaiser Maximilians I.], Exemplar auf Pergament), Lucas Cranach, Hans Holbein (Todtentanz, Bilderbibel). Weiterhin Jost Amman (zahlreiche Illustrationsbücher: Buch der Handwerke, Jagdbuch etc.), Tobias Stimmer: Bilderbibel etc.

In Italien fand der Holzschnitt im Allgemeinen zwar nicht die Verbreitung wie in Deutschland, wurde jedoch teilweise, namentlich unter dem Einflufs der Kunstschulen von Venedig und auch in Florenz, zu bedeutender Vollkommenheit gebracht; Grofse Ansicht von Florenz aus der Zeit um 1490. Das erste in Italien erschienene mit Holzschnitten illustrierte Buch: Valturius de re militari, Verona 1472. Hypnerotomachia Poliphili (Colonna), Venedig 1499, mit sehr vortrefflichen Holzschnitten. In Venedig und Verona waren in den Zeiten um 1500 Holzschneider thätig, welche volksthümliche Holzschnitte mit Darstellungen von Madonnen und anderen religiösen Gegenständen, zuweilen mit bemerkenswerther Künstlerschaft, fertigten. Das Kabinet besitzt eine Serie solcher Blätter, von denen sich sonst nur spärliche Beispiele erhalten haben. Jacopo de' Barbari, Ansicht von Venedig 1500 in sechs Grofsfolioblättern. Späterhin entwickeln namentlich die unter dem Einflufs Tizian's stehenden Meister eine eigenartige, breite, malerische Behandlung des Holzschnitts zu virtuoser Vollkommenheit. Ugo da Carpi, Giuseppe Scolari, Nicolo Vicentino, Nicolo Boldrini. Gleichzeitig wirken bis zum Schlufs des XVI. Jahrh. zahlreiche,

teilweise sehr geschickte, dem Namen nach aber meist unbekannte Illustratoren. — Der französische Holzschnitt entfaltet sich in eigenthümlicher Behandlungsweise in den in Paris und anderwärts von ca. 1490 an zahlreich erscheinenden Andachtsbüchern (Heures); späterhin traten hier als Hauptmeister auf Geofroy Tory in Paris (arb. zw. 1518 u. 1532), Jean Cousin (1501—1560), Bernhard Salomon, gen. Petit Bernard, ein Nachahmer Holbeins, in Lyon (Bibelbilder, Geschichte Mosis etc.). — In den Niederlanden: eine Reihe von unbekannten, meist für die Bücher-Illustration arbeitenden Künstlern; ferner Lucas van Leyden, seine Schule. (Chronik von Flandern, Leyden 1517), Peeter Coek van Aelst (die Sitten der Türken), Christoph van Sichem; die von P. P. Rubens beeinflufsten Holzschneider: Christoph Jegher etc. Im XVII. Jahrh. tritt allmähliger Verfall der Holzschneidekunst ein, die im XVIII. Jahrh. eine spärliche Pflege findet und erst am Ende des XVIII. Jahrh. in neuer Weise durch den Engländer Thomas Bewick auflebt.

Farbenholzschnitte, sog. „Clair-obscurs", sind durch Aufdrucken zweier oder mehrerer Platten erzeugte Farbendrucke. Das in seinen Grundzügen schon im XV. Jahrh. in Deutschland und Italien geübte Verfahren wurde durch Hans Burgkmair in Augsburg im Anfang des XVI. Jahrh. zu grofser künstlerischer Höhe gebracht („der Tod und der Soldat", Reiterbild Kaiser Maximilians I., Portrait des Hans Fugger mit fünf Farbenplatten gedruckt), weiterhin geübt durch Johann Wechtlin, Hans Baldung Grien († 1545), Lucas Cranach, in Italien durch Ugo da Carpi († 1523) Antonio da Trento (geb. ca. 1508), Andrea Andreani (arb. 1584—1610), Bartolommeo Coriolano (arb. zw. 1630—1647), in den Niederlanden durch Christoph Jegher (ca. 1580—1670). Im XVIII. Jahrhundert durch Johann Bapt. Jackson (geb. 1701) und Antonio Maria Zanetti (ca. 1680—1757).

2. Der Kupferstich und seine verschiedenen Arten.

Die Technik der Kupferstecherei besteht im Wesentlichen darin, dafs die Zeichnung, deren Vervielfältigung beabsichtigt ist, in eine ebene polirte Metall- (Kupfer-) Platte so eingegraben wird, dafs alle Striche (und Stellen), welche in der Vervielfältigung schwarz erscheinen sollen, in der Platte vertieft sind. In diese vertieften Stellen wird ölige Farbe (Druckerschwärze) eingerieben, die überflüssige Farbe von der Fläche abgewischt, das Papier hiernach angefeuchtet auf die Platte gelegt und durch den Druck einer Walze (Kupferdruckpresse) das Anhaften der in den Vertiefungen enthaltenen Schwärze an das Papier bewerkstelligt und so der Abdruck der Platte erzeugt. Nach der Art, in welcher die Zeichnung in die Platte gegraben ist, scheiden sich die Hauptgattungen des Kupferstiches in „Grabstichelarbeit" und in „Radierung". Die erstgenannte Art der Ausführung geschieht mit dem „Grabstichel", einem in eine scharfe Spitze endigenden Instrument, mit welchem der Stecher die Linien seiner Zeichnung in die glatt polirte Kupferplatte zieht. Das zu beiden Seiten der vom Grabstichel gemachten Furche aufstehende Metall, der „Grat", wird durch den „Schaber" (ein scharfkantiges stählernes Werkzeug) entfernt. Der „Polierstahl" dient zum Ausgleichen der Rauhigkeiten und Unebenheiten der Platte.

Die „Radierung" besteht wesentlich im Einätzen der Zeichnung in die Platte mittelst Säuren. Im übertragenen Sinn nennt man jeden von einer solchen Platte genommenen Abzug ebenfalls „Radierung".

Beim Radieren wird die Kupferplatte zum Zweck der Herstellung der Zeichnung mit einer für Säuren unangreifbaren Firnifsschicht überzogen und diese durch Anrufsen eingeschwärzt. In den so gewonnenen „Aetzgrund" ritzt der Zeichner mit einer Metallnadel feine Linien ein, so dafs an allen Stellen, welche die Nadel überfährt, das Kupfer blosliegt. Der helle Ton des letzteren hebt sich scharf von dem schwarzen Firnifsgrunde ab und gewährt dem Künstler die Controle

über seine Arbeit. Nach vollendeter Zeichnung wird die Platte der Wirkung des „Aetzwassers" (früher verdünnte Salpetersäure, jetzt vielfach andere Mittel) ausgesetzt. Indem dasselbe nur diejenigen Stellen der Platte angreift, an welchen das Kupfer freiliegt, ätzt es die Zeichnung in das Metall ein, während alle übrigen Theile der Platte von der Säure nicht angegriffen werden. Ist nach genügender Aetzung die Platte gereinigt und der Firnifs entfernt, so hat man die druckfertige Kupferplatte, von welcher nun mittels der Kupferdruckpresse Abzüge genommen werden können. Sache der Uebung und Geschicklichkeit des Radierers ist es, die rechte Zeitdauer für die Einwirkung der Säuren auf die Metallplatte zu finden, diese weder zu „verätzen" noch zu schwach zu ätzen.

Sowohl der Stecher wie der Radierer bedienen sich vielfach der sogen. „Kalten Nadel", Schneidenadel, einer starken Stahlnadel mit scharfer Spitze, um feine Linien in das Kupfer zu reifsen. Beim Radieren dient sie namentlich, um auf der geätzten Platte Halbschatten und zarte Uebergänge zu vermitteln. Den beim Arbeiten mit der kalten Nadel entstehenden Grat lassen viele Künstler häufig ganz oder theilweise stehen. Die an diesen Rauhigkeiten anhaftende Schwärze giebt im Abdruck malerisch getönte und oft sehr wirkungsvolle Effekte.

Von dem leichter durch Aetzmittel angreifbaren Eisen, das man zuerst zum Radieren benutzte, scheint man erst später zum schwieriger zu behandelnden Kupfer übergegangen zu sein.

Nach der Art der Strichbildung und Ausführung unterscheidet man die verschiedenen „Manieren" der Kupferstecherei, die sich vornehmlich unter dem Einflusse der gleichzeitigen Richtungen der Malerei und entsprechend der allgemeinen Gestaltung der Kunst ausgebildet haben. Seit dem Ende des XVI. Jahrh. wurde häufig die Grabstichelarbeit mit der Radierung verbunden (gemischte Manier).

Bereits im XV. und XVI., besonders aber im XVII. und XVIII. Jahrh. pflegten die Stecher und Radierer an der schon fertigen Platte und während die Abdrücke gezogen wurden,

mancherlei Veränderung anzubringen, entweder aus rein künstlerischer Absicht, um die Wirkung des Stiches zu verstärken, oder um dem durch die Abnutzung hervorgerufenen Schwächerwerden des Stiches entgegenzuwirken (Aufstechen, Retouche, Retouchieren). Durch diese Veränderungen kennzeichnen sich die verschiedenen Gattungen der Abdrücke (Plattenzustände, Etats), von denen die früheren vor den späteren zumeist den Vorzug verdienen, weil in ihnen die ursprünglichere und frischere Ausführung des Künstlers erkennbar ist.

Abzüge von der Platte vor Vollendung des Stiches nennt man Probedrucke. Solche machen die Stecher, um die Wirkung ihrer Arbeit während des Fortschreitens derselben genauer beurtheilen zu können. Aufserdem werden häufig Abdrücke von der Platte genommen, bevor die Namens- und Gegenstandsbezeichnungen darauf eingestochen sind: „Abdrücke vor der Schrift".

Deutsche Schule. Die Kupferstechkunst ist wahrscheinlich kurz vor Mitte des XV. Jahrh. und zuerst in Deutschland aufgekommen. Das Gravieren von Ornamenten und Figuren war bei den Goldschmieden von jeher in Uebung, und so sind denn auch die Kupferstecher der frühen Epochen, so viel wir wissen, sehr häufig Goldschmiede gewesen. Erst weiterhin wurde das Stechen eine Sache der Maler und professionsmäfsigen Kupferstecher. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern, welche aus der frühesten Epoche der Stechkunst stammen, darunter das einzige bekannte Exemplar der ältesten datirten Kupferstiche, nämlich sieben Blätter einer Passionsfolge, von denen die „Geifselung Christi" mit der Jahreszahl 1446 bezeichnet ist. Diese wenngleich noch unbehilflich doch nicht roh ausgeführten Stiche beweisen, dafs die Kupferstechkunst schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Deutschland geübt wurde. Die ihrem wahren Namen nach unbekannten Künstler, welche die Kupferstechkunst zuerst ausübten, werden gewöhnlich nach äufseren Merkmalen ihrer Werke oder nach den darauf befindlichen Monogrammen bezeichnet: die sehr primitiv ausgeführten Stiche des „Meisters von 1464", des „Meisters mit den Schriftbändern" etc.

Von dem ersten bedeutenden Stecher in Deutschland, welchem dieser Kunstzweig hauptsächlich seine Entfaltung verdankt, vom „Meister E. S. mit den Jahreszahl 1466", enthält die Sammlung ein reiches Werk, darin sein berühmtestes Blatt, die sog. „Madonna von Einsiedeln". Fast vollständig und vortrefflich ist das Werk Martin Schongauer's († 1488), des gröfsten deutschen Meisters dieser Kunstgattung, der im XV. Jahrh. wirkte, und reichhaltig die Arbeiten der an beide Genannte sich anschliefsenden Stecherschulen in Deutschland und in den Niederlanden (Israel van Meckenem, † 1503, der Meister von Zwolle, Barthel Schön, Franz von Bocholt, Meister B. M. etc.) Durch Albrecht Dürer (1471 bis 1528) wurde der Kupferstich zur vollendeten künstlerischen Ausbildung gebracht, — seine Schöpfungen bilden die Grundlage für die ganze weitere Gestaltung dieses Kunstzweiges. In ähnlicher Weise wirkte er auch als Zeichner für den Holzschnitt. Das Kabinet besitzt das nahezu vollständige Werk des Meisters, fast durchgehend in sehr guten Abdrücken der Kupferstiche sowohl als der Holzschnitte. Neben und nach ihm wirken Hans Baldung Grien († 1545) und Lucas Cranach der Aeltere (1472—1553) als Stecher, vorwiegend aber als Zeichner für den Holzschnitt, und die theils unter Dürer'schem, theils unter italienischem Einflusse stehende Gruppe der sog. „Deutschen Kleinmeister", Künstler, die sehr ausgeführte Stiche von meistens kleinen Dimensionen lieferten: Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538), die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham (1500—1550, 1502—1540), Georg Pencz (1500—1550), Jacob Binck († ca. 1568), Heinrich Aldegrever (ca. 1502 bis nach 1555). Die schon durch Albrecht Dürer gepflegte Radierung findet durch die Familie der Hopfer (Lambert, Daniel, Hieronymus) in Augsburg, weiterhin durch Hans Sebald Lautensack (arbeitete zwischen 1544 und 1563) und Augustin Hirschvogel (1506—1560) besondere Pflege. An sie schliefsen sich ferner die als Radirer, Stecher und Formschnittzeichner thätigen Virgil Solis (1514—1562), Mathias Zündt (arbeit. 1553 bis 1571), Jost Amman (1539—1591), Lorenz Strauch, Wendelin Ditterlin (1550—1599) etc. und eine

Menge nur ihren Monogrammen nach zu benennender Künstler an.

In der eigentlichen Grabstichelarbeit wird gegen Ende des XVI. Jahrh. eine breitere und weniger ins Einzelne ausführende Behandlung üblich. Die Stecherfamilie der Sadeler (Raphael 1555—1616, Egidius 1570—1629). Die Radirer Adam Elsheimer (1578—1620), Wenzel Hollar (1607—1677), von dem das nahezu vollständige Werk vorhanden ist. Die Familie der Merian, welche zahlreiche Ansichten und Landschaften radierten (Matthäus, Matthäus d. Jüngere etc. [1593—1661, 1621—1687]). Im XVII. Jahrhundert arbeitete eine Gruppe sehr fruchtbarer, mehr oder minder geschickter Stecher, welche zumeist Bildnisse fertigten, in Augsburg (Lucas und Bartholomäus Kilian [1579 bis 1636, 1630 bis 1695]). Der um die Mitte des Jahrhunderts hauptsächlich in Stockholm thätige Jeremias Falck.

Im späteren Verlauf des XVI., mehr noch im XVII. und XVIII. Jahrh., erfuhren die künstlerischen Mittel der Kupferstecherei insofern eine Bereicherung, als neue Bearbeitungsarten der Platte und neue Kombinationsarten der schon früher geübten Behandlungsweisen aufkamen. So die Verbindung der Grabstichelarbeit mit der Aetzung (Radierung), aus welcher die verschiedenen Gattungen der sog. „gemischten Manieren" hervorgingen.

Ludwig von Siegen (1600 — ca. 1680) erfand die sog. „Schabkunst" (Schwarzkunst), das Verfahren, eine rauh gemachte Kupferplatte durch Herausschaben der Lichter, schwächeres Herausschaben der helleren Stellen und Stehenlassen der dunklen Partien zum Druck geeignet zu machen. Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619—1682). Die Weise fand weiterhin in den Niederlanden und besonders in England künstlerische Pflege. Abraham Blooteling (1634 — nach 1685), Nicolaas Verkolje († 1746), John Smith (ca. 1655— ca. 1723) u. A.

Im XVIII. Jahrh. wurde die Stechkunst in Deutschland durch eine Anzahl hervorragender Meister gepflegt, welche sowohl die eigentliche Stecherei, als auch die Radierung mit grofser Vollkommenheit ausübten. Das Kabinet besitzt sehr

reichhaltige Werke des Stechers und Radierers Georg Friedrich Schmidt (1712—1775), des Stechers Johann Georg Wille (1715—1808), des Radierers C. W. E. Dietrich (1712—1774), ferner von Daniel Chodowiecki (1726—1801), Jacob Math. Schmuzer (1733—1811), Johann Friedrich Bause (1738—1814). Hieran schliefsen sich die Werke der deutschen Stecher und Radierer des XIX. Jahrh. Friedr. Müller (1782—1816), Joh. Christ. Erhard (1795—1822), Joh. Adam Klein (1792—1875) etc.

Niederländische Schule. Die Kupferstechkunst in den Niederlanden sondert sich in ihren Anfängen nicht genau von der deutschen Schule. Die Künstler, welche daselbst bis zum Anfange des XVI. Jahrhunderts wirkten, sind ihren wahren Namen nach fast durchweg unbekannt. Der Meister von Zwolle, Alart du Hameel, der sog. „Amsterdamer Meister von 1480"; die niederländischen Monogrammisten.

Lucas Jacobsz gen. Lucas van Leyden (1494—1533), ausgezeichnet durch reiche Erfindung, charakteristische Zeichnung und aufserordentliche Feinheit und Meisterschaft in der Handhabung des Grabstichels; (das fast vollständige Werk). Dirk van Star (arb. um 1520—1550) und die übrigen der Richtung des Mabuse und van Orley angehörenden Stecher, wie der Meister mit dem Krebs etc. Lambert Suavius (1544—1572). Die Stecherfamilie der Wierix (Antonius, Hieronymus und Johannes, arbeiteten gegen Ende des XVI. Jahrhunderts), hervorragend durch zarte und glänzende Weise, besonders in den zahlreichen von ihnen gefertigten Bildnissen. Hendrik Goltzius (1558—1617), der Begründer der modernen, auf breiten und malerischen Effekt zielenden Behandlung des Kupferstichs, reichhaltig vertreten, ebenso seine Schüler und Nachfolger, wie Jan Muller (arb. 1589—1625), Jacob Matham (1571—1631). Die sich um P. P. Rubens gruppierende und von ihm beeinflufste Stecherschule: Lucas Vorsterman der Aeltere (ca. 1595 bis 1667), Schelte a Bolswert (ca. 1586—1659), Paulus Pontius, ausgezeichnet als Stecher grofsräumiger Darstellungen (1603 bis 1658). Der in einer eigenthümlich verschmelzenden Vor-

tragsweise arbeitende, vorwiegend als Bildnisstecher thätige Jonas Suyderhoef (ca. 1610 — ca. 1669). Cornelius Visscher († ca. 1658). Antonius van Dyck (1599—1641) bedeutend auch durch seine eigenhändigen Bildnisradierungen. (Die nach ihm von den hervorragendsten niederländischen Künstlern gestochene grofse Sammlung von Bildnifsen zeitgenössischer Persönlichkeiten, bekannt unter dem Namen „Ikonographie" des van Dyck). Willem Jacobsz Delff (1580—1638), Bildnisstecher.

Einen grofsartigen Aufschwung nahm im XVII. Jahrhundert die Radierkunst in den Niederlanden. Die Mehrzahl der niederländischen Maler jener Epoche hat gelegentlich Figurenkompositionen eigener Erfindung oder Landschaften radiert, und bei vielen machen die Radierungen einen Haupttheil ihrer gesammten künstlerischen Thätigkeit aus. David Teniers d. A. und d. J. (1582—1649, 1610—1690), Cornelis Schut (1590—1655), Lucas van Uden (1595—1662), Esajas van de Velde (ca. 1590—ca. 1652). Der Hauptmeister ist hier Rembrandt van Rijn (1607—1669), unübertroffen in der Freiheit und Kraft der Behandlung und der von ihm zur höchsten Vollendung gebrachten malerischen Wirkung der Radierung. Sein Werk, das figürliche Komposition, Bildnisse und Landschaften umfafst, ist in grofser Reichhaltigkeit vertreten, die meisten Blätter in verschiedenen Abdrucksgattungen, welche bei ihm von besonderer Bedeutung sind. Die Schüler und Nachahmer des Rembrandt: Jan Livens (1607 bis nach 1672), Jan J. van Vliet (thätig um 1631—1635), Ferdinand Bol (1611—1681); Hercules Seghers († um 1650) fertigte Radierungen, mit welchen er durch das gleichzeitige Auftragen mehrerer Farben auf dieselbe Platte die Wirkung von Gemälden zu erreichen strebte. Adriaan van Ostade (1610—1685) ausgezeichnet durch die lebendige Charakteristik seiner Kompositionen. Cornelis Bega (1620—1664). Die grofse Gruppe der niederländischen Radierer von landschaftlichen und Tier-Darstellungen: Jan Both (ca. 1610 — nach 1650), Regimius Zeeman (ca. 1612 — nach 1660), Antonis Waterloo (1618—1662), Herman Swanevelt (ca. 1610 bis ca. 1690), Nicolaas Berchem (1620—1683), Allart van

Everdingen (1621—1675) sehr vollständig. Paulus Potter (1625—1654), Karel Dujardin (ca. 1625—1678), Jacob van Ruisdael (ca. 1625—1682). Aus der Gruppe der niederländischen Künstler vom Ausgang der Blüteepoche sind als Radierer zu erwähnen: Romeyn de Hooghe (1638—1708), Jan Luyken (1649—1712), Cornelis Dusart (1665—1704). — Das XVII. Jahrhundert hat in den Niederlanden nur wenige bedeutendere Künstler des Kupferstiches hervorgebracht: Nicolaas Verkolje (1673 — 1746), Pieter van Gunst (1667—1724), Jacob Houbraken (1698—1780), Cornelis Ploos van Amstel (1726—1798).

Italienische Schule. Einer älteren, gegenwärtig aufgegebenen Meinung zufolge sollte die Kupferstechkunst um die Mitte des XV. Jahrhunderts von dem Florentiner Goldschmied Maso (Thomas) Finiguerra erfunden worden sein. Sicher ist nur, dafs das Kupferstechen daselbst schon verhältnifsmäfsig früh, zumeist von Goldschmieden, ausgeübt wurde. In der Art ihrer Ausführung haben die ältesten italienischen Kupferstiche viel Aehnlichkeit mit den primitiven deutschen Blättern, und es ist zu vermuthen, dafs die Stechkunst den Italienern von Deutschland überkommen ist. Im Allgemeinen wurde in Italien die Kupferstechkunst im XV. und XVI. Jahrhundert in einer weniger umfassenden Weise seitens der Maler gepflegt, als dies in Deutschland der Fall war, und die Stecher dieser Epochen reproducieren häufiger die Kompositionen anderer Meister als eigene Erfindungen.

In Florenz und in den oberitalischen Kunststätten fand die Stechkunst zunächst besondere Pflege. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Stichen dieser Schulen des XV. Jahrhunderts; darunter ein weibliches Bildnis, von florentinischem Stilcharakter etwa um 1450, besonders bemerkenswerth wegen der vollendeten Meisterschaft der Zeichnung bei noch sehr einfacher Behandlung, einer der frühesten und merkwürdigsten italienischen Stiche: ferner Blätter anderer unbekannter Künstler, die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche, welche als Illustrationen zu einer in Florenz 1481 erschienenen Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie dienten, ferner mehrere dem Sandro Botticelli (1446—1510), dem Donato Bra-

mante da Urbino (1444—1514), und dem Lorenzo Costa (1460—1535) zugeschriebene Blätter. Antonio del Pollaiuolo (1429—1498); die Stiche des zumeist nach Filippino Lippi arbeitenden Florentiner Goldschmieds Robetta. In Oberitalien wurde die Stechkunst gegen Ende des XV. Jahrhunderts in sehr bedeutendem Umfange betrieben. Der Hauptmeister ist hier der in einem grofsartigen, freien und wirkungsreichen, mehr malenden als kupferstecherischen Stil arbeitende Andrea Mantegna (1431—1506), dessen Werk beinahe vollständig vorhanden ist. Seine Schüler und Nachahmer Girolamo Mocetto, Giovan Antonio da Brescia. — Nicoletto da Modena, Benedetto Montagna, Martino da Udine, genannt Pellegrino da San Daniele. Der in Venedig thätige deutsche Künstler Jacob Walch (dort Jacopo de' Barbari genannt, † vor 1516); Giulio und Domenico Campagnola (zu Anfang des XVI. Jahrhunderts).

Eine besondere Gattung bilden unter den Werken der älteren italienischen Stechkunst die sog. Niellen. Niellen nennt man gestochene Silberplättchen, welche zur Verzierung von Goldschmiedarbeiten etc. bestimmt und in der Art verwendet wurden, dafs man die Gravierung mit einer eingebrannten schwarzen Masse ausfüllte. Vor dem Ausfüllen und dem Einbrennen der Masse pflegten die Goldschmiede seit dem XV. Jahrhundert die gravierten Plättchen ganz in der Art der Kupferstiche auf Papier abzudrucken. Solche Abdrücke nennt man ebenfalls Niellen. Nach Vasari soll Maso Finiguerra um 1458 als der erste die Plättchen abgedruckt haben und damit Erfinder der Kupferstech- und druckkunst geworden sein. Das Kabinet besitzt ein dem Maso Finiguerra zugeschriebenes Niello, Niellen des wahrscheinlich Florentiner Goldschmieds Peregrino, Niellen unbekannter italienischer Meister vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts. Niellirte Silberplatten vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, zur Ausschmückung eines Bucheinbandes verwendet.

Marcantonio Raimondi (arb. 1505 bis nach 1527), Schüler des Bologneser Malers und Goldschmieds Francesco Francia, gelangte durch den Einflufs und das Studium Dürer-

scher Weise zu bedeutender selbständiger Entwicklung und wurde der Begründer einer grofsen und fruchtbaren Stecherschule. Seine zahlreichen Blätter und die Blätter seiner Schüler sind fast durchweg nach Zeichnungen und Entwürfen der grofsen gleichzeitigen italienischen Maler ausgeführt, nach Francia, Michelangelo und hauptsächlich nach Raphael. Das Kabinet besitzt ein reichhaltiges Werk dieses Meisters. Seine vornehmsten Schüler: Marco da Ravenna, Benedetto Verino der „Meister mit dem Würfel". — In den späteren Generationen der Marc-Anton'schen Schule wird die Behandlung weniger ausführlich und oft flüchtig: Agostino di Musi Veneziano, Enea Vico (arb. zwischen 1541 und 1560), Giulio Bonasone (arb. zwischen 1531—1574), Nicolaus Beatrizet (ca. 1515 bis ca. 1565). — Hingegen hält die Mantuaner Stecherschule: Giorgio Ghisi (1520—1582), Adamo Sculptor (arb. 1566—1577) und einzelne Künstler wie Martino Rota (arb. zwischen 1558—1586) vorwiegend noch an der strengeren Weise der früheren Epoche fest.

Für die Gestaltung der Grabstichelarbeit in dem späteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts wurde der Einflufs des in Rom arbeitenden, eine breite und malerische Vortragsweise dort einbürgernden Niederländers Cornelis Cort (1536—1578) entscheidend. Weiterhin Agostino Carracci (1557—1602), der vorzüglichste Stecher Italiens in dieser Epoche, reichhaltig vertreten. Cherubino Alberti (1552—1615), Francesco Villamena (1566—1626). Neben den Genannten namentlich in Rom und Venedig Kupferstecherwerkstätten, die eine reiche Thätigkeit entfalten, wie die der Lafreri, Rossi etc. Die spätere Zeit des XVI. und des XVII. Jahrhunderts bringt in Italien eine vielgestaltige Gruppe selbsterfindender Malerradierer hervor, welche auf der von Francesco Mazzuoli il Parmigianino (ca. 1504—1540) eröffneten Bahn weiter schreiten, darunter: Giovanni Battista Franco, gen. Semoleo († 1561), Stefano della Bella (1610—1664), Guido Reni (1575—1642), Simone Cantarini (1612—1648). Antonio Tempesta (1555—1630), Andrea Camassei (1602—1648), Salvator Rosa (1615—1673), Caspar Poussin (1613—1675), Paolo Farinato (ca. 1524—1606).

Von den Radierern des XVIII. Jahrhunderts: Antonio Canal (1697—1768) und Bernardo Bellotto (1724—1780). — Die Werke der in den verschiedenen im XVIII. Jahrhundert neu aufkommenden Manieren arbeitenden Stecher und Radierer: Marco Pitteri (1703—1786), Domenico Cunego (1727—1794), Francesco Bartolozzi (1730—1813), Francesco Piranesi (1756—1810).

Im Laufe des XVIII. Jahrhunderts erhielt der Kupferstich in Italien einen neuen Aufschwung durch die Einführung der theilweise von den Franzosen überkommenen glänzenden Behandlungsweise des Grabstichels, der sich vorzugsweise die Künstler zuwendeten, welche die Werke der Malerei der klassischen Epochen reproducirten. Giovanni Volpato (1738—1803), Raphael Morghen (1758—1833), Giovanni Folo (1764—1836), Guiseppe Longhi (1766—1831), Mauro Gandolfi (1774—1834), Pietro Anderloni (1784—1849), Paolo Toschi (1788—1854).

Französische Schule. Die Kupferstecherei wurde in Frankreich im Anfang des XVI. Jahrh. durch Künstler betrieben, welche theilweise unter italienischem, theilweise unter deutschem und niederländischem Einflufs stehen, sich jedoch durch eigenartige Charakteristik in der Vermischung der verschiedenen Kunstweisen kenntlich machen. Jean Duvet (1485 bis nach 1556), Etienne Delaune (1519—1583). Eine Gruppe Lyoner Stecher wie Jacques Gauvin (Jean Gourmont) etc. Die Stecher und Radirer der sog. „Schule von Fontainebleau" (Gruppe der Künstler, welche unter Franz I. mit Rosso Rossi und Francesco Primaticcio nach Frankreich berufen wurden): Léonard Thiry, Geoffroy Dumonstier, Antonio Fantuzzi da Trento, Domenico del Barbiere (arbeiteten alle um 1540 ff.). René Boyvin (ca. 1530—1598), Pierre Woeiriot (geb. 1532), Jacques Androuet du Cerceau (ca. 1510 bis ca. 1585). — Thomas de Leu (ca. 1560 bis ca. 1612), Léonard Gaultier (1561 bis ca. 1630), Etienne Dupérac (ca. 1560—1601). Jacques Bellange (1594—1638), Jacques Callot (1592—1635) von origineller Erfindung und geistreicher Behandlung in seinen

figurenreichen Volks- und Kriegsscenen. Michel Dorigny (1617—1666). Abraham Bosse (1602—1676).

Unter Ludwig XIII. entstand in Frankreich eine Generation von Künstlern, welche den Kupferstich zu virtuosester Vollendung brachten und, der Richtung der Zeit entsprechend, besonders das Portrait cultivierten. Eingeleitet wird diese neue Richtung durch Claude Mellan (1598—1688); sein sehr reichhaltiges Werk. Jean Pesne (1625—1700), Nicolas de Poilly (1626—1690), endlich die Hauptmeister dieser Schule, Robert Nanteuil (1630—1678) und Antoine Masson (1630—1700), beide ziemlich reichhaltig vertreten, die vorzüglichsten Bildnisstecher der Epoche, ausgezeichnet durch glänzenden Vortrag und die malerische Wirkung ihrer zahlreichen Blätter. Ihnen zunächst stehen der theilweise nach Gemälden von Raphael etc. arbeitende Gérard Edelinck (1640—1707), ferner Nicolas Dorigny (1657—1746) und Pierre-Imbert Drevet (1697—1739). Die Tradition der grofsen Stecherschule hält in Frankreich noch während des XVIII. Jahrhs. an und wirkt befruchtend auf fremde, namentlich auch deutsche Künstler (G. F. Schmidt, Wille etc.), obwohl schon gegen das Ende des XVIII. Jahrh. im Anschlufs an den Charakter der französischen Malerei und zur Reproduktion ihrer Werke (Watteau etc.) eine mehr leichte und weniger strenge Behandlungsart sich geltend macht. Nicolas de Larmessin d. J. (ca. 1683—1755), Jean Daullé (1709—1763), Jacques Phil. Le Bas (1707—1783), Jacques Aliamet (1726—1788), Jacques Firmin Beauvarlet (1732—1797).

Die Radierung wird sowohl seitens der selbst erfindenden Maler als auch als Reproduktion in Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrh. von namhaften Meistern vertreten. Claude Gellée le Lorrain [Claude Lorrain] (ca. 1600—1682), Sébastien Le Clerc (1637—1714), Jean Morin († ca. 1666), Charles Lebrun (1619—1690), Gérard Audran (1640 bis 1703), Antoine Watteau (1684—1721), Augustin de Saint-Aubin (1736—1807), Jean Jacques de Boissieu (1736 bis 1810), Nicolas Tanché (geb. ca. 1740), Jean-Mich. Moreau (1741—1814). Auch in der späteren Zeit des XVIII. Jahrh. bis in das XIX. hinein hielt sich die Stechkunst

in Frankreich auf bedeutender Höhe. Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), Jean Guill. Bervic (1756—1822), A. C. L. Boucher-Desnoyers (1779—1857), L. P. Henriquel-Dupont (geb. 1797).

Das Verfahren, farbige Drucke von ein und derselben Platte zu erzeugen, wurde in Frankreich durch den 1667 zu Frankfurt a. M. geborenen Jacob Christoph Le Blon zuerst betrieben und fand daselbst (Gautier d'Agoty d. Ae. und d. J. 1717—1786, 1745—1784: François Janinet 1752 bis 1813, etc.) sowie in Deutschland (Chr. Sintzenich [1752 bis 1812] etc.) und England (Bartolozzi [1730—1813] etc.) mehrfach Nachfolge.

Englische Schule. Die Kupferstechkunst entwickelt sich in England anfangs vornehmlich durch und unter dem Einflufs der fremden, namentlich deutschen daselbst arbeitenden Künstler, wie Franz und Remigius Hogenberg, Wenzel Hollar u. A. Im XVII. Jahrh. ist John Paine († 1647), ein Schüler des Niederländers Simon de Passe, thätig (Bildnisse und Vignetten); weiterhin William Faithorne d. Ae. (ca. 1620—1691), Schüler und geschickter Nachahmer von Robert Nanteuil. — Erst das XVIII. Jahrh. bringt eine selbständigere und reichere Gestaltung der Stechkunst hervor. Der selbsterfindende Maler und Stecher William Hogarth (1697 bis 1764), mehr durch die charakteristischen Sittenschilderungen in seinen Darstellungen als durch eigentlich künstlerisches Verdienst bedeutend. Die Grabsticheltechnik findet in François Vivares (1709—1780), Robert Strange (1721 bis 1792) und William Woollett (1735—1785) hervorragende Vertreter. Ganz besonders wird, entsprechend der in zarten Uebergängen modellirenden Vortragsweise, welche in der englischen Malerei üblich war, daselbst die Schabkunst gepflegt. John Smith d. Ae. (1654—1719); James Mac Ardell (ca. 1710—1765), John Dixon († ca. 1780). Richard Earlom (1728—1822) ist durch die Feinheit der Ausführung und die zarte aber doch energische Haltung, welche er seinen zahlreichen Blättern giebt, der hervorragendste Meister dieser Gattung überhaupt. An ihn schliefsen sich eine Menge Künstler an, welche neben der Reproduktion von Gemälden

älterer Meister besonders den Bildnisstich pflegen und die Schabmanier zu einer beachtenswerthen Höhe der Ausbildung bringen. Rich. Houston (1728—1775), William Pether (1731—1795), Inigo Spilsbury (ca. 1730—1795), Robert Dunkarton (ca. 1744 — ca. 1790), James Watson († zu Ende des XVIII. Jahrh.) u. A.

In Spanien wurde die Radierung von den Malern der grofsen Kunstepoche nur gelegentlich und fast nie in bedeutenderem Umfang geübt. Theod. Phil. Liagno (1556 bis 1625), Vincenzo Carducho († 1638), Jusepe de Ribera, gen. Spangnoletto (1588—1656) ausgezeichnet durch freie und geistreiche Behandlung der Radierung. D. Francisco Goya (1746—1828).

An die Kupferstichsammlung schliefst sich eine Sammlung von mit Kupferstichen und Radierungen illustrierten Werken des XVI.—XVIII. Jahrh. an; ferner Werke mit Abbildungen von Gemälden aus öffentlichen und privaten Galerien, sog. Galeriewerke. Das Kabinet besitzt dieselben in ziemlicher Reichhaltigkeit.

Mit der Kupferstich-Sammlung sind als Unterabtheilungen verbunden:

a) Die Bildnis-Sammlung, enthaltend (gestochene, in Holz geschnittene etc.) Bildnifse berühmter Persönlichkeiten; Porträtwerke.
b) Die Sammlung von Städteansichten (Topographische Sammlung) aus dem XV. bis XIX. Jahrhundert. Berolinensia. Bernhard Schulz, Ansicht von Berlin 1688).
c) Eine Sammlung historischer Flugblätter und Karikaturen.

B. Zeichnungen alter Meister.

Darunter sind begriffen Studien, Skizzen und Entwürfe von Malern, daneben auch von Architekten, Bildhauern und Ornamentisten aller Schulen, vornehmlich aus den Epochen, vom XV. bis zum XVIII. Jahrh. Die Zeichnungen der deutschen

Künstler des XIX. Jahrh. werden in der Königl. National-Galerie aufbewahrt.

Die Zeichnungen (Handzeichnungen) dienen, insofern sie nicht schon an sich ein fertiges Werk bilden, den Künstlern sowohl zum Festhalten der unmittelbar nach den natürlichen Gegenständen gemachten Beobachtungen (Naturaufnahmen), oder zum Festhalten und zur probeweisen Zusammensetzung einer beabsichtigten Darstellung, als Entwürfe für die weitere Ausführung. Neben ihrem inneren künstlerischen Werth haben sie eine besondere kunstgeschichtliche Wichtigkeit durch die Einblicke, welche sie in die Art des Schaffens der Meister gewähren. Bevor etwa seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts das Papier allgemeinere Verbreitung fand, pflegte man auf Täfelchen von Holz zu zeichnen, denen man eine gleichmäfsige, etwas rauhe Oberfläche gegeben hatte; daneben bediente man sich besonders des Pergaments, das auch späterhin seiner Festigkeit und sonstiger Eigenschaften wegen noch häufig in Gebrauch genommen wurde. Die färbenden Stoffe, mit denen die Zeichnungen hergestellt werden, sind entweder trockene oder flüssige, häufig erscheinen beide zugleich angewendet. Die Zeichnungen benennt man gewöhnlich nach dem zu ihrer Herstellung benutzten Material. Die trockenen Stoffe sind vornehmlich: die Kohle, Holzkohle aus dünnen verkohlten Weidenstäbchen, die entweder im ursprünglichen Zustande gebraucht wurde, wobei man durch ein besonderes Verfahren (Fixieren) das Anhaften des so Gezeichneten auf dem Papier bewirkte, oder die man, was namentlich in Deutschland und den Niederlanden üblich war, vor der Verwendung in Leinöl tauchte. Die „Weifse Kreide" bestehend aus Pfeifenerde mit Gummiwasser zu einem Teig angemacht, in vierkantige Stücke geschnitten und dann getrocknet. Die durch Zusatz von Farbstoffen in ähnlicher Weise erzeugten farbigen Crayons dienen zur sog. Pastellmalerei. Die sog. „Schwarze Kreide" kohlenreicher weicher Thonschiefer. Der „Rotstift" oder „Rötel", zumeist roter Thoneisenstein, häufig aber und wohl auch schon in älterer Zeit künstlicher roter Crayon. Der „Metallstift", Stifte von weichem Metall, wie weichem Silber und

Blei, mit denen man auf grundirtem, d. h. mit einer geleimten Kreidemasse überzogenen Material wie Holztäfelchen, Pergament oder Papier zu zeichnen pflegte. Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist der Graphitstift (Bleistift) in Aufnahme gekommen. Die nassen Zeichenstoffe sind organische oder mineralische färbende Substanzen, welche durch Wasser oder andere Mittel (Eigelb, Feigenmilch, Leimwasser, Oel u. s. w.) flüssig gemacht, mittelst der Kielfeder (Gänse-, Schwan-, Pfauen- und Rabenfeder), der Rohrfeder oder des Pinsels aufgetragen werden: „Tinte" (früher Galläpfeltinte, häufig mit Ofenrufs versetzt und dann oft stark vergilbt), „Tusche", chinesische Tusche seit den ältesten Zeiten in Europa bekannt, „Bister" ein Präparat aus Glanzrufs, Sepia, Saft des Tintenfisches etc. Gehöhte Zeichnungen nennt man Zeichnungen, bei denen die hellen Partien (Lichter) durch einen an diesen Stellen aufgetragenen hellen Farbstoff (Weifs, Gold, weifs gehöhte, mit Gold gehöhte Zeichnung) besonders hervorgehoben sind. In Wasserfarben bunt ausgeführte Zeichnungen nennt man Aquarelle und unterscheidet von den letzteren die Malereien in „Deckfarben" (Gouache), womit man gewöhnlich solche Wasserfarben bezeichnet, die wegen des geringen Zusatzes von Gummi den Untergrund weniger durchscheinen lassen (decken).

Von den Zeichnungen, welche das Kupferstich-Kabinet besitzt, sind besonders zu erwähnen:

Aus der **Deutschen Schule**: Kölnische Schule um 1450: Gefangennehmung Christi. — Eine reichhaltige und interessante Serie von Zeichnungen unbekannter deutscher Meister der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. — Michel Wohlgemut (1434—1519): Kreuzigung Christi. — Albrecht Dürer (1471 bis 1528): Madonna, Federzeichnung, datiert 1485; drei Landsknechte, Federzeichnung 1489; Landschaft „Die Drahtziehmühle", Malerei in Deckfarben; stehender und knieender Apostel, 2 Bll. von 1508; Simson schlägt die Philister, 1510; Bildnis von Dürer's Mutter Barbara, 1514; drei Blätter, Silberstiftzeichnungen aus dem Skizzenbuche der Niederländischen Reise, 1521; Bildnis seiner Frau Agnes u. s. w. Im Ganzen über 70 Zeichnungen seiner Hand, eine Anzahl ihm zuge-

schriebener Blätter, Zeichnungen seiner Nachahmer. — Hans von Kulmbach († um 1522). — Hans Schäufelein (ca. 1476 bis 1540). — Lucas Cranach (1472—1553): Satyrn und Nymphen, Silberstiftzeichnung. — Hans Baldung Grien, (1476 bis 1545) reichhaltig. — Hans Holbein d. Ae. (ca. 1460—1524). Eine Serie von 75 Blättern aus einem Skizzenbuch, meist Bildnisse von Augsburger Persönlichkeiten der Zeit; Enthauptung des h. Paulus. — Hans Holbein der Jüngere (1497—1543); Bildnis eines Engländers; zwei Landsknechte ein Wappenschild haltend. — Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538): eine Serie von ausgeführten gehöhten Zeichnungen. — Barthel Beham (1502—1540): Bildnisse in Kohlezeichnung und farbigen Stiften. — Hans Sebald Lautensack († 1563): Landschaften in Federzeichnung. — Virgilius Solis (1514—1562): Skizzenbuch mit Federzeichnungen. — Jost Amman (1539—1591). — Christoph Maurer (1558 bis 1614), Entwürfe zu Glasgemälden. — Zeichnungen unbekannter deutscher Meister des XVI. Jahrhunderts. Entwürfe von Glasmalern und Ornamentisten. — Friedrich Brentel (1580—1651); Miniaturen. — Wenzel Hollar (1607—1677). — Balthasar Denner (1685—1747): Bildnisstudien. — Johann Elias Ridinger (1698—1767). — Johann Gottlieb Glume (1711—1778). — C. W. E. Dietrich (1712—1774). — Georg Friedrich Schmidt (1712—1775): Bildnisse u. A. — Daniel Chodowiecki (1726—1801), reich vertreten. — Salomon Gessner (1730—1788): Landschaft, Gouache. — Philipp Hackert (1737—1807). Angelika Kaufmann (1741—1807).

Niederländische Schule. Hugo van der Goes? (1482): Entwurf zu einem Altarflügel. — Eine Serie von Zeichnungen unbekannter niederländischer Meister des XV. Jahrhunderts, darunter ein höchst vollendetes Bildnifs eines Mannes in Pelzrock, Silberstiftz. — Eine Silberstiftz. des sog. Amsterdamer Meisters von 1480. — Dirk van Star (arb. in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Aeltere (Mitte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Jüngere (ca. 1564—1636), Jan Brueghel (1568—1626) und die übrigen Künstler dieser Familie durch eine grofse Menge von Blättern in vorzüglicher Weise ver-

treten. — Hans Bol (1534—1593): Kleinmalereien auf Pergament in Deckfarben, Landschaften mit figürlichen Scenen. — Hendrik Goltzius (1558—1617): Bildnisse und allegorische Darstellungen. — Jacob de Gheyn (1565 — ca. 1616). — Abraham Bloemaert (1565 — ca. 1658): Reichhaltiges Skizzenbuch mit landschaftlichen Aufnahmen. — Pieter Neefs (1570—1651). — Petrus Paulus Rubens (1577—1640) und seine Schule. — Adriaen Brouwer (ca. 1605—1638). — David Teniers der Jüngere (1610—1690). — Hendrik van Avercamp (arb. 1610—1640), reichhaltig: „Der Sommer" und „der Winter", Aquarelle. — Adriaan van de Venne (1589—1665). — Jan van Goijen (1596 —1756) besonders reichhaltig. — Rembrandt van Rijn (1607—1669): eine besonders reichhaltige Serie von Blättern, Bildnis der Frau des Künstlers, Silberstiftzeichnung, „Sitzender Philosoph", Rötelzeichnung. — Die Schüler und Nachahmer Rembrandt's. — Aalbert Cuijp (1605—1691). — Gerard Ter Borch (1608—1681). — Herman Saft-Leven (1609—1685). — Cornelis Saft-Leven (geb. ca. 1612. † nach 1682). — Adriaan von Ostade (1610—1685). Das Innere einer Bauernstube u. a. — Antonis Waterloo (ca. 1618 — ca. 1662). — Nicolaas Berchem (1620—1683). — Isack van Ostade (1621—1649). Allart van Everdingen (ca. 1621—1675): sehr reichhaltige Folge von landschaftlichen Skizzen. — Salomon van Ruijsdael († 1670). — Jacob van Ruisdael (ca. 1625—1682. — Cornelis Visscher (arb. 1647—1658): Bildnifs eines Knaben. — Jan van der Meer van Delft (geb. 1632, † vor 1696): Halbfigur eines Mädchens; das Innere eines Hofes — Willem van de Velde (1633—1707). — Adriaan van de Velde (1634—1672). — Jacob de Wit (1675—1754): Genien, Aquarell.

Italienische Schule. Eine Serie von Zeichnungen unbekannter italienischer Meister des XV. Jahrhunderts, daneben derartige Blätter des XIV. Jahrhunderts. — Vittore Pisano, gen. Pisanello, gest. ca. 1454. — Antonio del Pollaiuolo (1429—1498). — Andrea del Verrocchio (1435—1488). — Luca Signorelli (ca. 1441 — 1523): Kopf eines Mannes, Kohle - Zeichnung. — Sandro Botticelli (1446 — 1510): Illustrationen zur „Göttlichen Komödie" des Dante. Eine

Folge von 84 in höchster Meisterschaft mit Silberstift und Feder auf Pergament entworfener zum Theil sorgfältig ausgeführter Zeichnungen. Jede illustriert je einen Gesang des Gedichts. Auf der Rückseite der Blätter befindet sich der geschriebene Text der G. Komödie. Es ist dies die bedeutendste derartige Bilderserie, die wir aus der Zeit der Kunstblüte der Renaissance kennen. Das Ganze, ursprünglich in Buchform angelegt, ist jetzt in einzelne Blätter getrennt. — Pietro Vannucci, gen. Perugino (1446—1524). — Domenico Bigordi, gen. Ghirlandaio (1449—1494). — Ercole Roberti Grandi (gest. um 1513). — Filippino Lippi (ca. 1458—1504): Figurenstudien. — Michel Angelo Buonarroti (1475—1564): Studienblatt zu einer H. Familie. — Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517) — Raffaello Santi (1483—1520): H. Familie und Madonna Federzeichnungen; Studienblatt zur Madonna dell' Impannata, Silberstiftzeichnung. — Nachahmungen nach Raffael und Zeichnungen aus der Schule desselben. — Domenico Campagnola (1482—1559). Domenico Beccafumi (1484—1559). — Gaudenzio Ferrari (1484—1559). — Agostino Busti, gen. Bambaja (gest. um 1550): Blätter aus einem Skizzenbuch. — Tiziano Vecellio (1477—1576): Figurenstudie; der wunderbare Fischzug. — Giorgio Barbarella, gen. Giorgione (geb. vor 1477, † 1511). — Francesco Mazzuoli, gen. il Parmigianino (1503/4—1540). — Paolo Caliari, gen. Veronese (1528—1588). — Die Carracci. — Taddeo Zucchero (1529—1566). — Federigo Zucchero († 1609). — Francesco Barbieri. gen. Guercino da Cento (1590—1666), reichhaltig. — Giovanni Battista Tiepolo (1693—1770). — Pompeo Batoni (1708—1788). — Zeichnungen unbekannter italienischer Meister des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.

Französische Schule. Jacques Callot (1592—1635). — Claude Lorrain (1600—1682). — Gaspard Dughet (Poussin) (1613—1675). — Eustache Le Sueur (1617—1655). — Antoine Watteau (1684—1721). — Nicolas Lancret (1690—1743). — François Boucher (1703—1770). — Hubert-François Gravelot (1699—1773): Entwürfe zu Vignetten u. a.

— Charles A. Vanloo (1705—1765). — Jean Jacques de Boissieu (1736—1810).

Spanische Schule. Bartolomé Estéban Murillo (1617/18 bis 1682): Entwurf zu einer Madonna.

C. Handschriften-Malereien.

An die Sammlung von Zeichnungen schliefst sich eine umfangreiche Sammlung von Handschriften-Malereien, welche fast alle Epochen und Richtungen dieser Kunstgattung von der Frühzeit des Mittelalters bis zum Beginn des XVI. Jahrh. umfafst. (Für die Benutzung dieser Sammlung bestehen besondere Vorschriften.)

Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst wurden die Bücher geschrieben, gewöhnlich auf Pergament, seit dem XVI. Jahrh. auch auf Papier. (Handschriften.) Die Handschriften wurden häufig mit Malereien ausgestattet, welche entweder zur Illustration des Textes dienten oder, wie Randleisten und verzierte grofse Anfangsbuchstaben (Initialen), nur ornamentale Bedeutung hatten. Man pflegt diese Malereien „Miniaturen“ zu nennen von „Minium“, einem rothen Farbstoff, dessen sich die „Miniaturmaler“ bedienten.

Die Miniaturmalerei repräsentirt einen eigenthümlichen wichtigen Zweig der bildenden Kunst, der in gewissen Epochen des Mittelalters und in der Frühzeit der Renaissance in hoher Blüte stand. Mit der Ausbreitung der Buchdruckerkunst hört das Anfertigen der Bücher durch Abschreiben auf und damit erlischt auch bald nach 1500 die eigentliche Miniaturmalerei.

Aus dem Besitz des Kabinets ist unter zahlreichem Anderem hervorzuheben: Eine Reihe Byzantinischer Handschriften aus dem X. bis XIII. Jahrh. mit zum Theil sehr vollendeten Miniaturen (Evangelistarium mit den Bildern der Vier Evangelisten IX. Jahrh. etc.) — Evangelistarium XI. Jahrh. mit dem Bildniss Kaiser Heinrich's III. — Breviarien und Psalterien, Leben der h. Lucia XII. Jahrh. — „Von der Erschaffung der Welt“ (Eine Art Naturgeschichte) mit merkwürdigen vortrefflich gezeichneten Abbildungen von Thieren

ınd Fabelgeschöpfen um 1187. — Geschichte der h. Benedicta, ·eich mit Miniaturen ausgestattet, 1312. — Bibel, geschrieben ·on „Johannes de Ravenna", zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Prachthandschrift mit aufserordentlich zahlreichen Miniaturen. – Altes Testament mit einer Darstellung Adams und Evas im Styl der Schule Giotto's. — „Evangelienharmonie" des Jacobus Gradenigo von Venedig, angefertigt 1399, mit vielen, sehr kleinen, sorgfältig ausgeführten Miniaturen. — Petrarca's „Triumphe" und andere Gedichte mit sehr vortrefflichen Randleisten und Darstellungen der sechs Triumphe, Italienisch um 1450. — „Briefe des h. Hieronymus" mit einer überaus vortrefflichen Miniatur der Veroneser Schule, um 1475. — In Italien im Laufe des XV. Jahrh. gefertigte Handschriften klassischer Autoren mit künstlerischer Ausstattung: „Horaz", für Ferdinand I. von Neapel geschrieben, etc. — Gasparo Visconti: „Romanzo di due amanti" mit reizenden Randzeichnungen der Mailänder Schule um 1475. — „Antiphonarien" und „Cantionalen" (Gesangbücher für den gleichzeitigen Gebrauch des ganzen Singchores, daher in gröfstem Format), ausgeschmückt mit grofsen verzierten Anfangsbuchstaben und Malereien, Italienisch XV. Jahrh. — Grofses Missale (Mefsbuch) 1520 für Cardinal Giulio de' Medici, den späteren Pabst Clemens VII. geschrieben mit zahlreichen, sehr vorzüglichen Miniaturen von einem der Mailänder Schule angehörigen Künstler. — Breviarium der Margarethe von Simmern, 1482, mit sehr feinen Randzeichnungen. — Eine Anzahl prächtig ausgestatteter Bücher mit figurenreichen Miniaturen der französischen Schule des XIV. und XV. Jahrh. Ritterromane, wie der „Roman de la Rose", „Alexander von Macedonien" etc. — „Diodorus Siculus" für König Franz I. von Frankreich geschrieben, mit einer vortrefflichen Miniatur Franz I. mit seiner Familie darstellend. — Bücher mit zahlreichen Miniaturen der Burgundischen Schule des XV. Jahrh.: St. Augustinus: „Die Stadt Gottes", Boccaccio: „Von berühmten Unglücklichen", „Die Wappen der Ritter von der Tafelrunde". — Andachtsbücher (Breviarien und Horarien) mit Randleisten und Miniaturen zum Theil von hohem Kunstwerth geschmückt, der burgundischen

und französischen Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angehörig, darunter Beispiele der besten Hervorbringungen dieser Art. — Psalterium des Grafen Karl Wolfgang von Oettingen, 1537, mit Malereien von Hans Schäufelein, etc. etc.

Eine umfangreiche Serie von Miniaturmalereien in Einzelblättern, herausgeschnitten aus Büchern des XI. bis XVI. Jahrh.. deutschen, italienischen, niederländischen und französischen Ursprungs. — XIV. Jahrh.: Der h. Michael. — XV. Jahrh. Italienisch: Antonio da Monza: Maria und Anna. Schule von Murano: Der h. Georg. — Liberale di Jacomo da Verona (1451 bis nach 1515): Beweinung Christi. — Niederländisch: Schule des Roger van der Weyden: Kreuzabnahme Christi, für Eleonore, Gemahlin Kaiser Friedrich III. zwischen 1451 und 1467 gefertigt.

D. Die Sammlung von Photographien

umfafst photographische Reproductionen nach Zeichnungen und Gemälden und hat den Zweck, die Werke der bedeutenden Künstler der grofsen Kunstepochen vom Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts möglichst vollständig zu veranschaulichen. Besonders reichhaltig vertreten sind u. A. die Entwürfe, Studien uud ausgeführten Gemälde einiger Hauptmeister, wie Lionardo, Michelangelo, Raphael, Dürer, Rembrandt etc. Die Sammlung ist nach Schulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet.

Vorhanden ist ferner eine Sammlung von Photographien nach Handschriften-Malereien (Miniaturen) des Mittelalters.

Die Bibliothek

der K. Museen ist im Souterrain des Alten Museums aufgestellt. Man steigt die kleine Treppe aus dem Heroensaale der Skulpturensammlung (*k* auf dem Plan auf der Innenseite des Umschlags) hinab. Die Thür wird nur auf Klingeln geöffnet.

Die Bibliothek umfafst diejenigen Gebiete der Wissenschaft, welche durch die Museums-Sammlungen bezeichnet werden; sie ist in erster Linie für die amtlichen Arbeiten bei den K. Museen bestimmt. Diejenigen, welche dieselbe für eigene Studien zu benutzen wünschen, haben sich an den Bibliothekar Dr. Fränkel zu wenden.

Die Gipsformerei

der K. Museen befindet sich Münzstrafse 10—12 und steht unter Verwaltung des Generalsecretairs Geh. Reg.-Rath Dielitz. Sie ist bestimmt, Abgüsse der besten Originalwerke aus den K. Museen und wichtiger anderer Bildwerke herzustellen, unter denen die Denkmäler von Olympia und zahlreiche Werke der italienischen Renaissance hervorzuheben sind.

Ein vollständiges Verzeichnifs der verkäuflichen Abgüsse, gedruckt 1882 (Preis 40 Pf.), mit neueren Nachträgen, wird auf Verlangen übersandt.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.


46 B51sg 1885
Fuhrer durch die Koniglichen m
Fine Arts Library
3 2044 033 858

